

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

12. Jahrgang

Januar 1959

Heft 1

ZUR DISKUSSION UM DIE STAUFISCHEN ADLER

(Mit 7 Abbildungen)

Percy Ernst Schramm hat in dem von ihm herausgegebenen Sammelband „Kaiser Friedrichs II. Herrschaftszeichen“ (Göttingen 1955) in einem besonderen Kapitel (S. 88 – 124) auch die „Adler aus der Zeit Friedrichs II.“ bearbeiten lassen. Es fand sich eine erstaunlich große Zahl von unbekannten oder doch bislang meist anders eingeordneten Beispielen zusammen, und zwar außer Münzen, Kapitellen und Lesepulten auch Schmuckstücke, Feldzeichen, Zeltbekrönungen, Kastell-Zeichen usw. Aus dem Enthusiasmus für diese bedeutungsschweren und ebenfalls in der Form sehr eindrucksvollen imperialen Insignien wurden neben Werken, die durch Inschrift oder Verwendung eindeutig vor 1250 entstanden sein müssen, auch solche Beispiele aufgenommen, die keine feste Provenienz besitzen – und das hat für einige von diesen Proteste ausgelöst. So muß etwa der sogenannte Reliquienadler aus Eisen in einer Pariser Privatsammlung (Schramm, Taf. 28/29) in Zukunft wohl aus der Diskussion ausscheiden: denn dieser Adler-Behälter geht zwar auf einen Typ zurück, der ein imperiales Zeichen meinte, in diesem Falle aber offenbar auf den kaiserlichen Adler der Empire-Zeit (Leopold Schmidt, Ghibellinische Feldzeichen und Grödner Uhrständer in: „Der Schlern“ 30, Bozen 1956, S. 448 – 51 mit 2 Abb.). Ebenfalls gibt es für den 16 cm hohen, vergoldeten Bronzeadler der gleichen Pariser Sammlung (Schramm, Taf. 38/39) keine Provenienz-Anhaltspunkte; bei ihm scheint eine Verwechslung mit Adlerfiguren aus dem Empire (ähnlichen Verwendungszwecks wie bei dem vorher genannten) zumindest nicht ausgeschlossen. – Im Hinblick auf diese Datierungs-Schwierigkeiten wird es sich empfehlen, in Zukunft mehr auf solche Adlerdarstellungen zu achten, deren Provenienz eine Entstehung im Empire ausschließt, und das gilt vor allem für einige *Kameen*, also Kleinkunst-Werke.

Eindeutig als mittelalterlich bestimmt sind durch die für sie gefertigte Fassung jene beiden 3,7 und 2,9 cm großen Sardonyx-Adler (Abb. 2a und b), die sich an dem (von Schramm, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik 3, 1956, S. 1107 nur in einer Anmerkung erwähnten) um die Mitte des 13. Jahrhunderts geschaffenen Kreuz aus

Chiaravalle, heute in S. Maria presso S. Celso in Mailand, befinden. Sie gehören zu einer Serie von zehn in Technik und Stil einheitlichen Kameen an eben diesem Kreuz, sind vermutlich – wie werkstattmäßig zugehörige Kameen in Turin und München (Münchner Jb. 8, 1957, S. 40, Abb. 7, 7a und 7b) – oberitalienische Arbeiten und in die 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts datierbar. Nach Nimbus und Buch zwar als Johannes-Adler gemeint, dürfen sie aber doch nach Vorwärtswendung von Körper und Fängen und Zurückwendung des Kopfes als freie Repliken des Adlers auf den Augustalen Friedrichs II. angesehen werden, bzw. als Repliken von „weltlichen“ staufischen Kameen (Mitteil. d. Dt. Archäol. Instituts, Röm. Abtlg. 62, 1955, Taf. 26/27).

Anders im Typ, aber ebenfalls durch die Fassung als mittelalterlich gesichert ist der nur 1,6 cm große und sehr abgerieben versetzte Sardonyx-Adler in Paris am aus der Zeit um 1270 stammenden Einband von Ms. lat. 17326, eines Evangeliiars der Ste. Chapelle (Abb. 2c): gewiß nicht antikisierend, sondern wie die älteren staufischen Adler (Schramm, Friedrichs II. Herrschaftszeichen, Abb. 72) mittelalterlich in der heraldischen Stilisierung (flächige Ausbreitung von Flügeln und Fängen) – auffallend ähnlich dem ebenfalls gekrönten Adler mit ebenso stark betontem Schwanz, den nach außen gerichteten Fängen und dem schmalen Ansatz der Flügel an dem flaschenförmigen Leib auf dem Mosaik über der Quelle im Vorraum der Zisa bei Palermo (Abb. 2d).

Zwei weitere Sardonyx-Adler, wie die ersten drei aus der dunkelbraunen Schicht gegen die gelblich-weiße geschnitten, sind weder durch Anbringung noch Provenienz unverrückbar als mittelalterlich fixiert und daher nur mit Vorsicht in die Diskussion einbeziehbar. Ich meine den ungewöhnlich großen, ja größten aller sogenannten staufischen Adler (6,6 cm lang, am Flügel rechts leicht beschädigt), der sich in der Schatzkammer der Münchner Residenz auf einer Wiener Brillanten-Dose befindet (Abb. 3a u. b): diese Dose wurde im 17. Jahrhundert (jedenfalls vor 1724) gefertigt, und zwar in den Ausmaßen auf die Form und die Dimensionen der Kamee zugeschnitten. Der Adler kann also zumindest nicht aus dem Empire stammen. In den Proportionen, dem Umriß, dem Kopfprofil, der geringen Flügelspannweite und den kurzen Beinen entspricht er der Adler-Kamee vom Gemmenkreuz in Brescia (Röm. Mitt. a. a. O., Taf. 26), wenn dort auch die Fänge nicht en face stehen und die Flügel nicht „räumlich“ überschritten werden. Was den Typus des Adlers mit der Schlange angeht, so ist zwar bisher nur der Adler mit dem *Hasen* in den Fängen als staufisches Symbol belegbar (Schramm, Friedrich II., Abb. 66a; Röm. Mitt. a. a. O., Taf. 27) und nicht der Adler mit der Schlange; aber dieses Motiv kommt auf antiken Münzen (und Gemmen) vor, und es sind ja auch sonst in der staufischen Glyptik Repliken antiker Münzbilder belegbar; ferner gibt es in Den Haag eine andere Adler-Schlangen-Kamee, die vermutlich staufisch ist (Wallraf-Richartz-Jahrbuch 16, 1954, Abb. 50). – Das letzte Beispiel schließlich besitzt keinerlei Fassung: ein wiederum dunkelbraun gegen hell geschnittener 4,5 cm großer, kreisförmiger Sardonyx der Berliner Antikensammlung (Abb. 3c) – jedoch kann auch er nicht aus dem Empire stammen, da er

in der kurfürstlich brandenburgischen Sammlung schon 1696 nachweisbar ist. Der Typ entspricht dem antikischen „en-face-Adler“ auf jenen nur in wenigen Exemplaren (Wien, Leningrad, Rom) bekannten Augustalen, auf deren Vorderseite Friedrich II. mit einer Krone – also nicht als laureatus wie üblicherweise – abgebildet ist.

Diese Beispiele sind untereinander gewiß nicht gleichartig und keineswegs Repliken des gleichen Typs – aber eines haben sie gemeinsam: die Farbwirkung, d. h. die silhouettenartige Stellung des dunkelbraunen Adlers gegen hellen Grund, während die zahlreichen Adler auf antiken Kaiser-Kameen – mit einer Ausnahme (Wien) – nicht nur heller, sondern auch buntgefleckt zu sein pflegen. Bei aller Verschiedenheit verbindet sie außerdem gegenüber Antike und Renaissance die heraldische Stilisierung. Die individuellen Unterschiede und die Wandlung vom Wappen-Zeichen zum antikischen Adler (Abb. 2c, Abb. 3c) könnten sich sehr wohl als Parallele zur Stilentwicklung der staufischen Plastik vom Mittelalterlichen zum Proto-Renaissancehaften erklären. Wie eng diese Schmuckstücke doch zueinander gehören, mag etwa durch den Gegensatz zu dem ganz andersartigen (und ebenfalls aus dem 13. Jahrhundert stammenden!) wiederentdeckten arabischen Falken in S. Frediano zu Lucca (Ausstellungskatalog „Mostra d'Arte Sacra“, Lucca 1957, nr. 19, Taf. 11) oder zu dem hellenistischen Marmor-Adler in Washington (National Gallery, Cat. Kress Coll. 1951 – 57, Nr. 94, Taf. 235) erläutert werden. Verwechslungen mit Renaissance-Kameen sind unwahrscheinlich, da aus dem 15. und 16. Jahrhundert keine Kameen mit isolierten Adlern, also außerhalb von mythologischen Szenen, bekannt geworden sind.

Vielleicht können also unsere fünf kleinen Juwelen zur Klärung der „Adler-Ikonomie“ der Stauferzeit beitragen.

Hans Wentzel

„COLLOQUE POUSSIN“

Paris, 19. 9. – 22. 9. 1958

Für Frühjahr 1960 wird zum ersten Mal eine umfassende Ausstellung des Werkes von Nicolas Poussin in Paris geplant – für die in lebhafter Bewegung befindlichen „Poussinisten“ das Signal zum Sammeln. Aus vielen Gründen verlief ihr erstes Gespräch in diesem Herbst erfolgreich. Die aus Frankreich, England, der Schweiz, Italien, Rußland und Deutschland nach Paris Gekommenen vermochten um so eher persönliche Bande zu knüpfen, als sie sich in der Verehrung eines bedeutenden Gegenstandes einig wußten. Freigebige Förderung von Seiten des Centre National de la Recherche Scientifique, sorgsame Planung und kundige Leitung durch André Chastel sicherten einen harmonischen Ablauf und schließlich erreichte das wissenschaftliche Bemühen ein hohes Ziel: nicht selbstgefällig an Fakten gesättigt, eher nachdenklich in Bezug auf Möglichkeiten der Annäherung an die Kunst des großen, geheimnisvollen Franzosen ging man auseinander; denn – wie Chastel einleitend sagte – die Problematik des Gegenstandes wurde zugleich als eine Problematik der Kunstgeschichte empfunden, und welche Ergebnisse auch immer zutage treten mochten, sie wurden als das genommen, was sie sind, als transzendierend.

Anthony Blunt, der „Doyen“ – Walter Friedländer mußte in New York zurückbleiben –, begann mit der Feststellung, „daß Poussins Art zu malen bekannter sei, als seine Art zu denken“. Damit wurde die Aufmerksamkeit von vornherein auf das komplizierte Gewebe der Absichten und Ziele, auf letzte menschliche Beweggründe gerichtet. Wenig klar ist Poussins Denkungsart, seine Religiosität. Die einfache Beobachtung, daß im Spätwerk die Sonne, eine fruchtbare prangende Pflanzenwelt wiederkehrende Gegenstände werden, legitimiert den Versuch, eine Brücke zu Campanella zu schlagen. Kennzeichnungen wie „Panthéismus“, „Panpsychismus“ tragen ihren Wert gegenüber dem seiner Fülle wegen nahezu unbrauchbar gewordenen Begriff der „Klassik“ in sich, werfen zudem Licht auf eine mögliche Rückwendung zum „Louis XIII“, zur Gedankenwelt um Richelieu. Blunt sieht jedoch seinen vornehmsten Gegenstand in Poussin selbst, nicht in der ihn umgebenden Kunstwelt. Er fordert die kritische Ausgabe der Viten, er stellt einen Gemäldekatalog zusammen. In Paris legte er eine ideenreiche Chronologie des Frühwerkes vor, die mit länger andauernden, auch unterbrochenen Arbeitsprozessen rechnet (wie sie für den „Davidszug“ in Dulwich, für das „Fest der Flora“ in Dresden gesichert sind). Versuche, Poussin durch Hinweis auf „Vorstufen“ in Rom und Paris zu Hilfe zu kommen, liegen ihm fern. Wer auf die große Kunstleistung aus ist, sieht das Individuelle ungern durch Ablenkung auf Simile-Erscheinungen entwertet.

Demgegenüber halten sich die Franzosen in traditionellen Bahnen, sofern ihnen Begriffe wie „académisme“ und „classicisme“ als Normen gelten. Pierre Francastel suchte von beiden Positionen her die „paysages composés“ zu verstehen. Das Problem „Poussin und Claude“ versetzte Pierre du Colombier vor den weiten Horizont klassischer französischer Malkultur. Im übrigen ergaben sich zahlreiche Blickpunkte. Poussins Bilder auf Stillebenarrangements zu prüfen, blieb François-Georges Pariset vorbehalten. René Pintard umriß den Kreis der französischen Freunde. Bernard Dorival machte auf Grund genauer Quellenstudien einen persönlichen Kontakt mit Philipp de Champaigne wahrscheinlich. Suzanne Damiron veröffentlichte ein für die Kenntnis von Poussins Hinterlassenschaft nicht unwichtiges Inventar. Auf jetzt auch von W. Sauerländer ins Auge gefaßte Probleme eingehend, folgte Jacques Vanuxem ähnlichen Wegen wie seinerzeit Freiherr von Löhneysen: Jesuitenquellen nach Art des Père Richeaume für die „Sakramente“ heranzuziehen, entbehrt nicht der Berechtigung, läßt aber die Frage nach den bestimmenden Motiven für die Verquickung antiker und christlicher Ikonographie offen. Ein Beispiel dafür, was den Poussinstechern abzugewinnen ist, lieferte Roger-Armand Weigert; man folgte ihm um so aufmerksamer, als über einen vor kurzem erschienenen Katalog harte, aber gerechte Worte gefallen waren. Bemerkenswert wurde der Vortrag von Charles Picard. Auf die Antikenstudien eingehend, erläuterte er Poussins Bevorzugung der Sarkophage des III. Jahrhunderts mit ihrer stummen Mythologie, ihren Gleichnissen von Leben und Tod. Mit Überraschung wurden unerwartete Dokumentenfunde aufgenommen, die Jacques Bousquet vorlegte und die zahlreiche neue Daten zur römischen Schaffenszeit enthielten. Reich war auch die Ausbeute von Henri Bardon; endlich hat sich ein

Philologe von Rang dem Problem der lateinischen Schriftquellen zugewandt. Charles Sterling, der das Wort zu Poussin-Imitatoren ergriff, entwickelte das Kolleg eines unvergleichlichen, auch die Diskussion spontan befruchtenden Kenners. John Shearman, Bearbeiter des IV., jetzt wohl bald erscheinenden Bandes der von Friedländer begründeten Gesamtausgabe der Zeichnungen, konnte für das undatierte Material der Landschaftsstudien ein chronologisches Gerüst aufbauen. Der Berichtersteller legte im Hinblick auf den Spätstil neues Material zu Poussins Proportionsstudien, darunter einen in Pariser Privathand befindlichen Dürerkommentar vor.

Auch für Nachbarbereiche fiel manches ab. Jacques Thuillier, ein glücklicher Finder, erntete mit seiner Gruppierung des oeuvre von Stella Beifall. Frau Somers-Rinehart, in der Lage, den in Florenz befindlichen Teil des Nachlasses von Cassiano zu sichten, sprach über die Familie Dal Pozzo. Über Poussins Renommée in England berichtete Professor Waterhouse dicht, archivalisch gefestigt. Cesare Gnudi entwickelte Grundlinien der auch Franzosen einbeziehenden Bologneser Ausstellung von 1959. Schließlich ist des Vortrags von Michael Alpatoff zu gedenken. Ein alter „Poussinist“ bestieg das Pult. Anknüpfend an frühere Arbeiten mochte er fühlen, daß seine bahnbrechenden Studien der Dreißiger-Jahre unvergessen waren.

Als letzter referierte André Chastel über Poussin und die Nachwelt. In der ihm eigenen, lockeren Form gruppierte er den Meisten unbekanntes Material.

Kritisch ins Einzelne zu gehen, ist vor Erscheinen der Sitzungsprotokolle nicht ratsam. Insgesamt ging es um eine Gemeinschaftsleistung. Einzelforscher suchten in Gruppenarbeit ein neues Poussinbild zusammenzusetzen.

Der Großteil des Gelingens der Tagung ist André Chastel zu danken. Er verfolgte die Fäden der Diskussion mit wachem Sinn, leitete mit Hilfe seiner Assistenten die Organisation unmerklich. Er ermöglichte zwischen den Sitzungen das ominöse Fresko aus Mornay (jetzt in Privathand), im Hôtel Sully eine Reihe fraglicher Bilder (darunter den imponierenden, freilich nicht alle überzeugenden „Kindermord“ des Petit Palais) und in der Reserve des Louvre eine von Sterling präsentierte Parade gereinigter Bilder (prachtvoll „Saphira“, „Apoll und Daphne“ jetzt in kreidigen, erdhaft hellen Tönen; am Fuß des Lorbeerbaums kam eine um den Stamm geringelte Schlange zum Vorschein) zu besichtigen.

Georg Kauffmann

MITTELALTERLICHE KUNST DER NÖRDLICHEN NIEDERLANDE

Die Jubiläumsausstellung des Rijksmuseums in Amsterdam

(Mit 3 Abbildungen)

Das Rijksmuseum in Amsterdam, das im vorigen Jahre sein hundertfünfzigjähriges Bestehen feiern konnte, veranstaltete aus diesem Anlaß eine Ausstellung „Mittelalterliche Kunst der nördlichen Niederlande“. Die Geschichte des Museums von der Gründung durch Louis Napoleon (Unterbringung im Kgl. Palais) über die Eröffnung im Trippenhuis am Kloveniersburgwal 1817, den Umzug in den jetzigen Bau von Cuypers 1885 und die schweren Krisenjahre bis zur Gegenwart haben Th. H. Lun-

singh Scheurleer und andere Angehörige des Museums im 3. und 4. Heft des Bulletins des Rijksmuseums 1958 geschildert.

Eine Ausstellung wie diese wird wohl jede Generation nur einmal sehen. Vergleicht man den Katalog der Ausstellung von 1936 im Boymans Museum Rotterdam, „Jeroen Bosch Noord-Nederlandsche Primitieven“, so ist zu ersehen, daß man in Amsterdam in vielen Fällen auf Erprobtes und Bekanntes zurückgegriffen hat, zurückgreifen mußte. Doch werden zugleich auch die wesentlichen Unterschiede klar: der Beginn um 1400, d. h. also die stärkere Berücksichtigung der Anfänge, der Frühzeit; die ausschließliche Beschränkung auf Holland; der zeitliche Abschluß mit Lucas van Leyden (Jan van Scorel hat 1955 in Utrecht eine eigene Ausstellung erhalten). Der Katalog (260 Seiten, 162 Abbildungen), vom wissenschaftlichen Beamtenstab des Museums in mustergültiger Zusammenarbeit geschaffen, stellt die summa der Forschung der letzten Generation dar und wird die Grundlage für die weitere Beschäftigung mit der Materie sein. Darüber hinaus hat aber K. G. Boon in der Einleitung (auch in englischer Übersetzung) eine gedrängte, umfassende Darstellung gegeben, die letztlich ganz vom Künstlerisch-Visuellen ausgehend, die Teilergebnisse der einzelnen Abteilungen und Sachbearbeiter zu einem neuen wissenschaftlichen Bilde zusammenzufügen versucht und in der Durcharbeitung der Miniaturen über die bisherige Forschung hinaus einen konkreten Beitrag zur Erhellung der Frühzeit des holländischen 15. Jahrhunderts, ihrer einzelnen Kunstzentren (Geldern, Utrecht), ihrer Stellung zur südniederländischen, französischen und rheinischen Kunst leistet. Vor Ouwater, den nach herkömmlicher Ansicht ersten typischen Repräsentanten der holländischen Malerei, wird hier in archäologischer Kleinarbeit Denkmal an Denkmal gereiht. Boon hat auf Grund seiner während der Ausstellung gemachten Beobachtungen einen Bericht geschrieben (Burlington Magazine 1958, S. 372/378), auf den ergänzend hier verwiesen werden muß.

Ein Wesenszug dieser holländischen Kunst wird uns in der stillen Verinnerlichung des Geertgen tot sint Jans faßbar, mit dem sogleich auch die eigentümliche Selbstdarstellung des spezifisch Holländischen einsetzt. Daneben stehen der expressive Meister der Virgo inter Virgines, der gewaltig-einsame Hieronymus Bosch, aber auch Jacob Cornelisz von Oostanen und Cornelis Engebrechtsz, die beide in den dekorativen Elementen des spätgotischen Manierismus die Zugehörigkeit des Holländischen zu einem von Köln bis Antwerpen sich erstreckenden Bereich erweisen. In Lucas van Leyden schließlich, in seiner Verarbeitung Italiens, Dürers, Gossaerts findet sich erstmalig jene höchst feinnervige Frische, die von nun an auch in der ganzen Italien-Auseinandersetzung der folgenden Generationen bis zu den Bentvueghels des 17. Jahrhunderts charakteristisch holländisch sein wird. Die Situation der Malerei, aus der diese Beispiele genommen sind, ist in der Frühzeit glücklicher als die der Plastik, die in ihrem Bestand durch den Bildersturm bis auf wenige Fragmente dezimiert worden ist, die jedoch in der Ausstellung in bisher so nicht gesehener Vollständigkeit versammelt worden waren. Hier waren Ansätze zu einer regionalen Gliederung unter Berücksichtigung der damaligen kunstgeographischen Gegebenheiten

zu verzeichnen. Es wird noch darauf zurückzukommen sein, daß eine solche präzisere Erkenntnis des Holländischen – im Gegensatz zum Südniederländischen, Flämischen etwa – zur Folge hat und haben muß, daß auch besser sichtbar wird, welcher Art die Einwirkung der holländischen Kunst auf die deutsche gewesen ist – eine Frage, die vom Katalog mit Zurückhaltung behandelt worden ist.

Nach einem ersten Raum mit der Buchmalerei und den frühen Denkmälern waren die Werke der bedeutendsten Maler und der um sie gruppierten Meister in chronologischer Abfolge jeweils in einzelnen Sälen vereinigt; die Plastik war z. T. gesondert aufgestellt. Die Maler waren entweder in einer umfassenden Darbietung ihres Werkes vertreten (Geertgen), oder doch so, daß ein abgerundetes Bild ihrer Persönlichkeit und ihrer Entwicklung zustande kam, wobei Handzeichnungen, Druckgraphik, Inkunabeln und illustrierte Bücher ergänzend herangezogen waren. Bei Jacob Cornelisz kamen noch die Paramente hinzu, die auf seine Graphiken zurückgehen (Kat. 252, 254/5, 259, 261), und sein Bild wurde ebenso wie das des Lucas van Leyden durch eine Ausstellung ihrer Graphik im Rijksprentenkabinett mit seinen hervorragenden, an Unica reichen Beständen abgerundet.

Das Fehlen des Berliner Bildes von Ouwater war verständlich, aber eine schmerzlich empfundene Lücke. Die Zuschreibung der „Wurzel Jesse“ (Amsterdam; Kat. 25) an Geertgen, statt wie bisher an Jan Mostaert, vermochte nicht zu überzeugen. Hervorzuheben wären bei dem „Meister der Tiburtinischen Sibylle“ die Bilder aus Detroit (Kat. 12) und Mexiko City (Kat. 13), bei dem „Meister der Virgo inter Virgines“, der hier vollständig gezeigte Flügelaltar aus Barnard Castle (Kat. 57), in dieser Qualität im holländischen 15. Jahrhundert ein ganz vereinzelt erhaltenes Stück. Beim „Meister der Johannes-Tafeln“ unterscheiden sich die Bilder aus Rotterdam (Kat. 62) und Philadelphia (Kat. 63) doch merklich von der Kreuztragung (Kat. 64) und dem Triptychon mit der Anbetung der Könige (Kat. 66), die von J. Q. van Regteren Altena mit Hugo Jacobsz, dem Vater von Lucas van Leyden, in Verbindung gebracht wurden.

Der Hieronymus Bosch gewidmete Saal war einer der stärksten Eindrücke. Neben den Leihgaben von Berlin (Kat. 70) und Rotterdam (Kat. 69, 71) enthielt er die vier Flügel (Kat. 67) und die malerisch großartigen, warmfarbigen zwei Altäre (Kat. 73, 74) aus dem Palazzo Ducale in Venedig; die beiden letzteren nach dem neuerlichen Vorschlag von Benesch (Kunsthistorisk Tidskrift 1957, S. 120) Spätwerke. Das schon 1936 in Rotterdam gezeigte Triptychon mit der Versuchung des Hl. Antonius des Museums in Lissabon (Kat. 68), von souveränem Nuancenreichtum und zukunftsweisender Neuartigkeit der Palette, zeigt den in seiner konsequenten Durchdringung erstaunlichen Erfindungsreichtum von Boschs Phantasie. Gegenüber diesen Werken kann sich das Triptychon aus Anderlecht (Kat. 75) nicht behaupten. – Die eingehende Würdigung von Boschs Zeichnungen in Paris (Kat. 180/1), Berlin (Kat. 185) im Anschluß an A. E. Popham und O. Benesch ist wohl mit Recht positiv.

Bei dem reizvollen Jan Mostaert war es in negativem Sinne lehrreich zu sehen, wie sein Männerporträt (Kat. 82, Liverpool, The Walker Art Gallery) durch die Methode der Restaurierung der Grablegung des Virgo-Meisters (Kat. 49; aus der

gleichen Sammlung) farbig angenäherter erschien als beide Bilder sich mit den anderen ausgestellten Werken ihrer Meister zusammenfügten. – Bei Jacob Cornelisz, von dessen ausgestellten Werken die Anbetung der Könige von 1512 aus dem Museo Nazionale in Neapel mit dem wahrscheinlich ersten Seestück der holländischen Kunst hervorgehoben sei (Kat. 104), scheinen Berührungen mit oberdeutscher und schweizerischer Kunst über das bisher bekannte Maß hinauszugehen. Für den Landsknecht auf der Mitteltafel mit der Anbetung der Könige (Neuwied; Kat. 107) ist auf graphische Vorbilder von S. Beham (Geisberg 277) oder Urs Graf (Koegler 335, 365, 517) hinzuweisen, die sämtlich vor 1517 entstanden sind, für das Haus rechts oben auf der Mitteltafel des Berliner Bildes (Kat. 108) auf Werke Dürers wie den Stich B. 28 oder frühe Gemälde A. Altdorfers. Solche Einflüsse können übrigens auch für das Frühwerk des Aertgen van Leyden – in diesem Falle sub voce: problematische Werke des Lucas van Leyden (Kat. 126, 140) – in Frage kommen, wie hier gleich angemerkt sei. Das unter dem Namen des „Meisters des Todes Absaloms“ zusammengestellte Werk (190/2, 224/5, 246) bereitet in seiner Zusammenstellung und z. T. in der Abgrenzung gegenüber dem des J. Cornelisz noch Schwierigkeiten.

Die Entwicklung von Lucas van Leyden konnte in ihrer überraschenden Bewegtheit sehr gut verfolgt werden. Schon L. v. Baldass in seiner Besprechung der Rotterdamer Ausstellung (Pantheon 1936, S. 252 f.) nannte, wenn er auf den Maler Lucas zu sprechen kam, mehrfach den Namen Vermeer van Delft. Während vor allem bei dem Frauenbildnis der Slg. van Beuningen (Kat. 129), aber auch für die Marienbilder in Berlin (Kat. 132) und München (Kat. 134, 394) in erster Linie Dürer zu nennen ist, lassen die „Maria mit Kind“ der Osloer Nationalgalerie (Kat. 136) und das reizvolle, bisher anscheinend noch nicht gezeigte und veröffentlichte Verlobungsbild des Straßburger Museums (Abb. 4; Kat. 131) in ihren Lichtkontrasten schon an Terbrugghen und Honthorst denken; verwandte Köpfe auf den Stichen B. 77, B. 125 – vgl. für das Verhältnis der Figuren zueinander B. 148 – machen eine Entstehung um 1520 wahrscheinlich. Auf Nachzeichnungen von Jan de Bishop in Brüssel und Haarlem und einen Nachstich (Hollstein X, S. 241, Nr. 35) machte J. G. van Gelder „Verloren Werken van Lucas van Leyden“ in der Festschrift für D. Roggen (S. 91 f., Nr. 2, Nr. 6, S. 96) aufmerksam. Die Variante, 1952 bei de Boer, Amsterdam, die rechts einen Narren mit dem Spruchband zeigt („L 1513“), ist darin dem Holzschnitt des verlorenen Sohnes von 1519 (Hollstein X, S. 217, Nr. 33) im Gegen-sinn verwandt.

Werke wie die „Kartenspieler“ (Kat. 130, Dunsay Castle) mit ihrer „venezianischen“, das „Goldene Kalb“ (Kat. 137, Amsterdam, auch hier farbige Ansätze zu Späterem, etwa in der Richtung Lastmans!) mit seiner dramatischen Farbigkeit, schließlich das 1526/7 entstandene Triptychon mit dem Jüngsten Gericht des Leidener Museums, das zum ersten Mal außerhalb Leidens zu sehen war und auch den äusseren Abschluß der Ausstellung bildete, seien hier als Hinweise auf die malerischen Möglichkeiten Lucas van Leydens genannt. Mit einer befriedigenden Abgrenzung der bereits erwähnten „problematischen“ Werke des Lucas (Kat. 126, 140) gegen das Oeuvre

der ihm nahestehenden Zeitgenossen (Aertgen, P. C. Kunst) steht es noch nicht allzu gut; man vergleiche beispielsweise das 1949 vom Leidener Museum erworbene, dort Aertgen genannte Bild „Das weltliche Leben der Maria Magdalena“ mit dem bereits erwähnten Amsterdamer Triptychon (Kat. 137). Eine Auswahl von 11 Handzeichnungen, von denen nur die prachtvolle Vorzeichnung (Kat. 201) zum Kupferstichporträt Kaiser Maximilians (B. 172) und der Frauenkopf des Weimarer Museums (Kat. 205) erwähnt seien, rundete das Bild der Kunst des Lucas van Leyden ab.

Vor allem auf die Frage des Einflusses der holländischen auf die deutsche Kunst sei nun noch eingegangen. Wäre Nicolaus Gerhaert erwiesenermaßen niederländischer Herkunft, so hätte sein Werk unter dem Erhaltenen wohl als das Bedeutendste an holländischer Plastik des späten 15. Jahrhunderts zu gelten. Für Wertheimer (1929, S. 9/10; vgl. dazu auch den Aufsatz von W. Vöge, Nic. von Leyens Straßburger Epitaph und die holländische Steinplastik, in: Oberrheinische Kunst IV, 1930, S. 35/38) ist diese Herkunft wahrscheinlich, doch nicht erwiesen. Sein Name wird deshalb im Katalog der Ausstellung vorsichtigerweise auch nur an einer Stelle (Kat. 293 a – e) erwähnt. Jedoch das Hausbuchmeisterproblem kann nicht unbesprochen bleiben. Ernstotto Graf zu Solms-Laubach hatte in seinem Aufsatz im Städel-Jahrbuch (9, 1935/36, S. 13 f.) eine Identifikation des Hausbuchmeisters mit dem in Mainz belegbaren, nachweislich aus Utrecht stammenden Erhard Reuwich mit einer Fülle einleuchtender Beobachtungen versucht. Die Utrechter Handschriften, die er dem Hausbuch überzeugend gegenüberstellte, (S. 18 Anm. 5, Abb. 19/22) waren z. T. auf der Amsterdamer Ausstellung zu sehen: der „Meester van Evert Zoudenbalch“ (Kat. 163, 164), erweitert um das besonders frappierende Stundenbuch der Yolande de Lalaing (Kat. 165; Oxford Bodleian Library). Es war dem Ref. möglich, diese Handschriften im Vergleich mit der Bossert-Storck'schen Ausgabe des ihm auch im Original vertrauten Wolfegger Hausbuches durchzusehen (Abb. 1a und b). Um Verwandtes zu nennen: man vergleiche bei der Wiener Historienbibel (Kat. 164), an der verschiedene Hände beteiligt waren, Format und lockere Anordnung der in verschiedenen Tätigkeiten gezeigten schlanken Figuren, die schwebenden Engel, mit dem bei Hoogewerff (Schilderkunst I, 297) und Byvanck-Hoogewerff (I, 92 b) abgebildeten Blatt mit den Planetenbildern des Hausbuches. Beim Oxfordster Stundenbuch (Kat. 165) besteht Verwandtschaft mit den dünnbeinigen Figuren der „jüngeren“ Blätter des Hausbuches, der charakteristischen Schriftband-artigen Form von Bodenschwellen (z. B. auf dem Blatt mit der Darstellung der Wagenburg, Feldlager von Neuss vorne [Waldburg Abb. 40/41] und dem Scharfrennen [Waldburg Abb. 26/27 oben]), dem Mauerwerk einer niedrigen Bank, den Haustypen usw. Diesen Utrechter Miniaturisten bezeichnet Boon (S. 21 bei Nr. 164 und im Burlington Magazine a. a. O.) vorsichtig als Vorläufer des „Hausbuchmeisters“ und erwähnt auch (S. 22) E. Reuwich (Everard van Rewijk; Rewich). Auch Johannes Graf Waldburg-Wolfegg hatte („Das mittelalterliche Hausbuch“, München 1957, S. 42 f.) der niederländischen Herleitung des Hausbuchmeisters vor der oberdeutschen den Vorzug gegeben. Unter den von ihm genannten Meistern fallen besonders die Übereinstimmungen des Hausbuches mit

den Werken des übrigen auch von Solms schon erwähnten Jean le Tavernier aus Audenaarde auf, die den „älteren“ Blättern im Hausbuch entsprechen würden.

Anders ist die Meinung A. Stanges, der sich mit der Frage verschiedentlich auseinandergesetzt hat (Das Münster, 9, 1956, S. 381; Deutsche Malerei der Gotik Bd. VII, 1955, S. 97, 101 Anm. 14, S. 112; zuletzt: Der Hausbuchmeister, Verlag Heitz, Straßburg 1958, bes. S. 27 f.). Kurz zusammengefaßt: Stange löst aus dem von E. Buchner Martin Schongauer zugewiesenen Frühwerk einige Tafeln heraus, und indem er sie für Frühwerke des Hausbuchmeisters erklärt, ist für ihn dessen oberrheinische Herkunft erwiesen und die niederländische Abkunft widerlegt. Methodisch bedenklich scheint es nun, daß das Hausbuch, wohl eine der bedeutendsten Zeichnungsgruppen des cisalpinen 15. Jahrhunderts überhaupt, in dieser Konstruktion nicht recht Platz hat und infolgedessen auch etwas stiefmütterlich behandelt ist. So wird es in verschiedene Gruppen aufgeteilt, von denen eine (Neusser Turnier, Wasserschloß) dem von W. Hotz herausgestellten Nikolaus Nievergalt gegeben wird (Stange 1958 Anm. 3; in Anm. 2 ebd. ist Stange mit der hauptsächlich kulturhistorischen Beweisführung von Hotz selbst nicht restlos einverstanden). Das Heidelberger Kriegsbuch cod. pal. germ. 126, von Stange (Deutsche Malerei der Gotik, Bd. VII, 1955, S. 119) „der zweiten Hand, die am Hausbuch tätig war“ zugewiesen, steht dagegen (nach Mitteilung von P. Halm) dem Hausbuch fern (Hans Wegener, Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Bilder-Handschriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, Leipzig 1927, S. 99 Abb. 94). St. bittet im Vorwort 1958 „um eine ruhige und sorgfältige Nachprüfung seiner Argumente“. Man kann ihm nicht nachsagen, daß er dies selbst mit denjenigen der Autoren getan hätte, die anderer Meinung sind als er selbst, d. h. für die niederländische Herkunft des Hausbuchmeisters eintreten. Dies gilt vor allem gegenüber den Arbeiten von Graf Solms, die St. als „mißlungen“ (1958, S. 44) abtut; aber auch sonst zitiert St. nur die Eideshelfer, die er gebrauchen kann (1958, Anm. 2), also nicht das 1947 erschienene Buch von J. C. J. Bierens de Haan, nicht die Besprechung desselben von P. Halm an dieser Stelle 1949, S. 53/55 sowie des letzteren sorgfältig abwägende Stellungnahme im Katalog der Ausstellung „Deutsche Zeichnungen 1400 – 1900“, 1956, Nr. 15. Von dem durch St. dem Meister zugeschriebenen oberrheinischen Frühwerk führt stilistisch kein Weg zum Hausbuch, wohl aber von den Utrechter Miniaturen. Das muß jedoch für die Einordnung des Meisters ausschlaggebend sein. Einleuchtend für die Erklärung stilistischer Wandlungen im Werke des Hausbuchmeisters ist der Hinweis von Graf Solms (a. a. O.), daß der Künstler von dem veränderten (deutschen) „Milieu“ nicht unberührt bleiben konnte (s. o. die rein sprachliche Abwandlung des Namens), andererseits aber doch die Holzschnitte zu Breydenbachs „Pilgerfahrt zum Heiligen Land“ gerade durch ihre gleichfalls hohe Qualität und die in ihrer Zeit einmalige Originalität den Zeichnungen zum Hausbuch an die Seite gestellt werden können. R. W. Fuchs (Die Mainzer Frühdrucke mit Buchholzschnitten 1480 – 1500. Diss. Mainz 1955, in: Archiv für die Geschichte des Buchwesens II, 1958, S. 1 – 129) schließt sich in der Identifikation des Hausbuchmeisters mit E. Reuwich Graf Solms und L. Behling an, wobei der Rahmen

seiner Arbeit es verbietet, auf die Frage der künstlerischen Herkunft des Meisters einzugehen. W. Hotz liefert (in: Der Wormsgau, 1953, Abb. 25) wie schon für Graf Solms-Laubach bei seiner Identifikation des Hausbuchmeisters mit E. Reuwich (Zeitschrift für Kunstwissenschaft 1956, S. 187 f.) so auch gegen Stanges oberrheinischen Ableitungsversuch insofern einen weiteren unfreiwilligen Beleg, als die gefiederten Ranken auf dunklem Grund auf der von Hotz dem Hausbuchmeister zugeschriebenen Wappenscheibe aus Erbach im Darmstädter Museum sich häufig in niederländischen und rheinischen, nicht aber (nach Mitteilung von Dr. E. Steingraber) auf oberdeutschen (oberrheinischen) Werken finden.

Die Amsterdamer Ausstellung ermöglichte es, noch einige ergänzende Bemerkungen zu den Zusammenhängen zwischen dem Hausbuchmeister und Holland zu machen, die, wenn man die zeitliche Entstehung der Werke berücksichtigt, Belege für die Einwirkung des Hausbuchmeisters auf die holländische Kunst darstellen. Erwähnt seien: die Verwandtschaft des Faltenwurfs und der Farbigkeit der Figuren auf den Flügeln des Altares des Virgomeisters (Kat. 57) mit den Flügeln des Freiburger Altares. Auch H. Schneider (Beiträge zur Geschichte des niederländischen Einflusses auf die oberdeutsche Malerei und Graphik um 1460 - 80. Basel 1915, S. 54 Anm. 79) fühlt sich bei der Freiburger Kreuzigung „besonders stark an die Niederlande erinnern“, sieht auch beim Hausbuchmeister Analogien zum Meister der „Virgo inter Virgines“ (ebd. und S. 62). Die Grablegung des Virgomeisters in Liverpool (Kat. 49) war übrigens laut Katalog der Genter Ausstellung 1956, Nr. 18, bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts im Besitz des Grafen Truchsess von Waldburg! - Man vergleiche auch die für den Virgomeister so typischen umrißhaften Geländewellen (Kat. Amsterdam Abb. 29/30) mit der Kreuztragung (L. 13), ferner den dem Virgomeister zugewiesenen Missaleholzschnitt, Delft um 1495 (Kat. 234), mit Werken des Hausbuchmeisters, u. a. dem Holzschnitt der Kreuzigung in dem 1483 bei Peter Schöffer, Mainz, erschienenen Missale Wratislawiense (Solms Abb. 125; A. Schramm, Bilderschmuck der Frühdrucke XIV 1931, Tafel 8; Fuchs, a. a. O.: unmittelbarer Kreis des Hausbuchmeisters), den Schnitt des Haares des Johannes auf dem Delfter Holzschnitt mit demjenigen Kaiser Maximilians auf der Berliner Zeichnung des Hausbuchmeisters von 1488 (Solms Abb. 75). Im Graphischen und auch im Ikonographischen zeigt der Dudelsackbläser des Hausbuchmeisters (L. 65) mit H. Bosch verwandte Züge - wie auch die zarte andeutende Wiedergabe weitester räumlicher Ferne in den Planetenblättern Sol, Venus, Luna des Hausbuchs auf Zeichnungen von H. Bosch hinweist. Auf ikonographische Zusammenhänge zwischen dem Hausbuchmeister und Werken von Hieronymus Bosch machte schon A. Pigler aufmerksam (Burlington Magazine 92, 1950, S. 132 f.). - Das mit graphischen Blättern des Hausbuchmeisters (L. 5, 15, 18, 35, 39, 52, 65) verwandte Locker-Atmosphärische des Strichs zeigt die Zeichnung „St Georg und der Drache“ (Kat. 190, Kopenhagen) vom „Meister des Todes des Absalom“ ebenso wie auch gewisse Holzschnitte von Jacob Cornelisz (Steinbart 2 d, 5 c, 6 c; in Steinbart 94 möchte man auch in der Komposition Hausbuchmeisterliches nachwirken sehen) - Verwandtschaft hier im Sinne landschaftlicher Zusammengehörigkeit, nicht

unmittelbarer Berührung von Künstlerpersönlichkeiten zu verstehen. Die Kopie der Hintergrundsansicht von Jerusalem nach Breydenbach auf dem Bilde der Versuchung Christi (Kat. 110, Aachen), das unter dem Namen Jacob Cornelisz gezeigt wird, aber auch nach Ansicht des Kataloges damit noch keine befriedigende Einordnung gefunden hat, ist den bei Solms (S. 74, Anm. 59) aufgeführten deutschen und niederländischen Kopien nach den Breydenbach-Holzschnitten hinzuzufügen.

Ein Künstler vom Range des Hausbuchmeisters wird, wenn er in ein anderes Land kommt, abgesehen von immer vorhandenen tatsächlichen Berührungsmöglichkeiten mit der Kunst seines Heimatlandes (Aufenthalt in Brügge 1488? – Stange, *Malerei der Gotik* Bd. VII, S. 37/43 und VIII, S. 112 erwähnte andere zu dieser Zeit in Süddeutschland tätige niederländische Maler) doch rein herkunftsmäßig die angeborene Formsprache nicht verleugnen und sie, wenn auch mit Abweichungen, weiterentwickeln.

So möchte für uns eines der Ergebnisse der unvergleichlichen Amsterdamer Ausstellung ein Ansatz zur besseren Kenntnis der Einwirkung der holländischen Kunst auf die deutsche sein, gerade in ihrer im Vergleich mit der flämischen Kunst ganz spezifischen Art der Ausstrahlung. Gleichzeitig zeigen uns die Einwirkungen des Meisters E. S. und Schongauers auf das Werk des Hausbuchmeisters, Dürers auf das des Lucas van Leyden, daß wir dieses Verhältnis zwischen holländischer und deutscher Kunst als ein gegenseitiges Geben und Nehmen anzusehen haben.

Wolfgang Wegner

REZENSIONEN

ANDRÉ GRABAR, *Les Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*. Photographies de Denise Fourmont. Paris, Librairie C. Klincksieck, 1958. 70 Seiten Text, 70 Abbildungen auf 56 Tafeln. DM 32. – .

Wer in der Literatur Zugang zum Bilderschatz der palästinensischen Ampullen suchte, fand sich auf zum Teil sehr entlegene Veröffentlichungen und verstreute Hinweise angewiesen. Die hohe Bedeutung der beidseitig mit Reliefs aus dem christologischen Bilderkreis geschmückten, silbernen Pilgerandenken aus dem Heiligen Lande war längst erkannt. Aber kaum irgendeiner besaß einen Überblick über das vorhandene Material. Bei einem Aufenthalt in Monza zu Beginn des vorigen Jahres hat der Rez. sich das gewünscht, was soeben von A. Grabar vorgelegt wird: eine fast vollständige photographische Erfassung aller in Monza und Bobbio, den wichtigsten Aufbewahrungsorten, vorhandenen Ampullen, von einem sorgfältig gearbeiteten Text begleitet. Mit dem in Umfang und Ausstattung nicht anspruchsvollen, aber würdigen Bande hat Grabar der Forschung ein hochwillkommenes Geschenk gemacht.

Text und Bilder nehmen den verfügbaren Raum etwa zu gleichen Teilen ein. Der Text ist aufgegliedert in Beschreibungen der allgemeinen Kennzeichen und der individuellen Erscheinung der 16 Monzener Ölfäschchen und der 20 Fragmente aus Bobbio. Hinzugefügt sind zwei irdene „tortae“, die Erde von den heiligen Stätten enthielten. Es fehlen wenige Fragmente aus Bobbio, mit dekorativen Reliefs.

Die zusammenfassenden Darlegungen über die künstlerischen und ikonographischen Probleme, die die kleinen Objekte implizieren, sind von besonderem Interesse. Grabar datiert – wesentlich in Übereinstimmung mit der bisherigen Forschung – alle Ampullen in die gleiche Zeit zwischen Mitte und Ende des 6. Jahrhunderts, und er denkt sie im gleichen palästinensischen Umkreis, am ehesten in Jerusalem, entstanden. Ferner glaubt er, daß sie zu etwa gleicher Zeit (Anfang 7. Jahrhundert) an ihre heutigen Aufbewahrungsorte gelangt sind, wofür die lokalen Traditionen verlässliche Anhaltspunkte geben. Formal stellt er sie in die Nachfolge der Medaillen- und Münzprägungen der spätantiken und frühbyzantinischen Welt, in der die über Modeln geschlagenen Nachprägungen gang und gäbe waren.

Zugleich aber spricht der Verf. sich mit äußerster Vorsicht über die Bildquellen der szenischen Reliefs aus. Mit berechtigtem Zweifel entzieht er sich der These Ainalows von ihrer Ableitung aus monumentalen Darstellungen an den heiligen Stätten Palästinas. Vielmehr verweist er auch für die Ikonographie auf die bekannte Prägekunst der östlichen Hauptstadt. Dabei übersieht er nicht, daß es sich bei den qualitativ ungleichmäßigen Reliefs im wesentlichen um provinzielle Nachahmungen hauptstädtischer Bildformen handeln müßte, deren Auswahl den lokalen Erfordernissen der Pilgerstätten anzupassen war.

Eine gewisse Bestätigung für diese These darf man in der eng begrenzten Bildauswahl auf den Ampullen erblicken, die Grabar auf die sakrosankte Siebenzahl reduzieren möchte – als Vorgängerin des späteren, zwölf Szenen umfassenden byzantinischen Festzyklus. Als wesentliches Bild in diesen Gruppen wie auch als Einzelbild erscheint immer wieder die „Kreuzigung Christi“. Die an den Ampullen zu beobachtende Durchdringung der historischen Kreuzigungsdarstellung mit symbolischen, der örtlichen jerusalemitanischen Tradition verpflichteten Bildelementen erklärt Grabar aus dem zeitgenössischen Kult des hl. Kreuzes auf dem Hügel Golgatha. Er spricht hier von einer „iconographie mi-historique et mi-commémorative“. In der Tat ist die Bildintention wesentlich auf das Kreuz als Reliquie gerichtet. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, wird Christus nicht am Kreuze dargestellt. Es drängt sich der Schluß auf, daß die „historische“ Kreuzigungsdarstellung in der Art des Londoner Passions-täfelchens früher ist als die auf den Ampullen erscheinende symbolische, wofür Bobbio Nr. 6 besonders aufschlußreich zu sein scheint. Diese Bevorzugung symbolischer gegenüber historisch-schildernden christologischen Darstellungen muß seit dem 6. Jahrhundert breiten Raum eingenommen haben. Sie hat sich nicht zuletzt in der jungen Kunst nördlich der Alpen bedeutend ausgewirkt.

Wie Material und Technik eine industrielle Massenfabrikation der Ampullen ermöglichten, welche Funktion die kleinen Gefäße als unheilabwendende Phylakterien ausübten – wenig besser als Amulette, das ist in einem weiteren Abschnitt des knappen, aber reichen Buches mitgeteilt. Aus dieser wenig bedeutenden Funktion ergibt sich zwar, daß den Ampullen der Charakter „spontaner Kunstwerke“ nicht zuerkannt werden kann. Dennoch möchte man einer solchen Feststellung angesichts der von Grabar erstmals geschlossen und in solcher Qualität vorgelegten Fotos am

liebsten widersprechen. Die schwer zu fotografierenden Reliefs sind klar geprägt wiedergegeben. Bei öfterer Durchsicht stört es ein wenig, daß fast alle Ampullen schräg ins Bild gerückt sind.

Aber das besagt nichts gegenüber den Verdiensten dieses Buches, das man als „Corpus en miniature“ bezeichnen könnte, und dem nur wenige palästinensische Ampullen aus anderen Sammlungen fehlen, um ganz vollständig zu sein. Es sei abschließend erlaubt, einige Desiderate für eine Neuauflage des Buches vorzubringen: den Text möchte man sich um ein ikonographisches Register bereichert wünschen. Im Bildteil findet man Abbildungen teils in natürlicher Größe, teils vergrößert. Da entsprechende Vermerke in den Bildunterschriften fehlen, sind Irrtümer nicht ausgeschlossen. Endlich vermöchten Abbildungen der Negativseite eines Reliefs und der Seitenansicht einer Ampulle dem Betrachter einen besseren Begriff von Wölbung und „Plastizität“ der kleinen Kunstwerke zu vermitteln.

Victor H. Elbern

ROBERTO SALVINI, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*. Milano o. J. (1956), 227 Seiten Text und 244 Abb. auf Tafeln.

Ein Buch über Wiligelmo da Modena kann sehr interessant und es kann sehr langweilig sein, je nachdem wie man es anpackt. Das sehr schmale oeuvre ist bekannt, neue Funde sind nicht gemacht und kaum zu erwarten, das Verhältnis zu seiner Schule ist leicht zu übersehen, die einzelnen Werke sind durch monumentale Inschrifttafeln im antikischen Sinne datiert, die weitere Entwicklung zu Niccolò und den ferraesischen und veronesischen Bauten hin liegt klar. Versteht man Wiligelmo so als den Erwecker einer autochthonen romanischen Plastik der Emilia, so wäre sein Bild schnell und risikolos zu umreißen.

Gottlob ist eine solche selbstzufriedene Betrachtungsweise heute gar nicht mehr möglich. Das ist fast ausschließlich das Verdienst von Géza de Francovich, dessen erstaunliches Lebenswerk, das der Erforschung der italienischen Plastik des Mittelalters gewidmet ist, sich immer mehr rundet. Er hat die italienische Skulptur des Mittelalters in ihren abendländischen Rahmen eingefügt. Für unseren Zusammenhang handelt es sich natürlich um das Verhältnis der Plastik der Emilia zu der Bauskulptur von Burgund, der Provence und von Aquitanien. Die Zeiten der nationalistischen Siege sind längst vorbei, als Emile Mâle, Paul Deschamps und Richard Hamann gegen Kingsley Porter die strahlende Frühentwicklung der französischen Bauplastik zu verteidigen suchten, von der die Entfaltung eines neuen plastischen Stils in den andern Ländern abhängen sollte. Wir haben inzwischen erkannt, daß zwischen 1090 und 1100 „die Zeit erfüllet war“ und daß überall im Abendland – mit Ausnahme von Deutschland – gleichzeitig die neue Blüte der Plastik sich entfaltet. (Es scheint uns immer noch nicht entschieden, ob nicht doch Spanien allein dieser Entwicklung „um eine Pferdelänge“ voraus war.) Wir wissen heute, daß es sich um kein einseitiges Geben und Nehmen handelt, daß die Beziehungen zwischen Italien und Südfrankreich weit komplizierter und dichter waren, und daß es sich viel mehr um



Abb. 1 a Hausbuch p. 15r (Ausschnitt). Schloß Wollegg



Abb. 1 b Stundenbuch der Yolande de Lalaing fol. 83r (Ausschnitt). Oxford, Bodleian Library



Abb. 2 a u. b Adler-Kameen. Mailand, S. Maria presso S. Celso



*Abb. 2 c Adler-Kameo.
Paris, Bibliothèque Nationale*



Abb. 2 d Adler-Mosaik, Palermo, Zisa



Abb. 3 a u. b Adler-Kameo München, Schatzkammer der Residenz



Abb. 3 c Adler-Kameo. Berlin-Dahlem, Ehem. Staatl. Museen



Abb. 4 Lucas van Leyden: Verlobungsbild. Straßburg, Museum

einen dauernden Kontakt und Austausch, als um einen einseitigen Einfluß vom Westen auf den Osten der Romania handelt.

Auf den zahlreichen Aufsätzen G. de Francovichs baut das vorliegende Buch auf. In zwei Einleitungskapiteln wird der Verlauf der Entwicklung bis zum Ende des 11. Jahrhunderts in großen Zügen skizziert, wobei man sich vielleicht doch gewünscht hätte, daß der Verf. sich von seinem Lehrmeister etwas mehr distanzierte, denn daß die vorkarolingische Stuckplastik von Cividale der ottonischen Zeit angehören soll, werden ihm wenige Leser mehr glauben. Sehr schön ist aber dann die Schilderung des Einschnitts kurz vor und um 1100, wo eine *arte aulica*, eine hochgezüchtete und literarische Kunst, „die das mittelalterliche Griechisch und das Kirchenlatein spricht“, von einer Volkskunst abgelöst wird, die zunächst nur dumpf, vital und dicht ist (p. 37 und öfter).

Diese Werte als positive zu verstehen, ist ein Hauptzweck des Buches. Während für die zahlreichen vorhergehenden wissenschaftlichen Bearbeiter die Genesis-Reliefs an der Westfassade des Doms von Modena doch das Herzstück von Wiligelmos Kunst bedeuteten, beginnt der Verf. ganz bewußt mit der Analyse der Propheten von den Gewänden, die man bisher ihrer Qualität wegen nur für Schulwerke gehalten hatte. In sehr eindringlicher Analyse sucht der Verf. – im Geiste Riegls – diese scheinbar schwächere Qualität aus dem „Kunstwollen“ zu deuten, und schildert uns Wiligelmo als eine Art mittelalterlichen Barlach, seine Propheten als eine „sehr hohe Ausdrucksform jener Poesie der Lebensmühe“, („di quella poesia della fatica di vivere“, p. 66). Er sei kein „witziger Volkserzähler, sondern ein großer Dramaturg, der mit seinem schweren und feierlichen Gesang ... der erstaunten Nachwelt eine Botschaft tiefer Menschlichkeit übermittelt“ (p. 95).

Der eigentliche Text des Buches besteht überhaupt nur aus solchen feinnervigen, einführenden ästhetischen Analysen. Die historisch-philologische Arbeit bleibt dem Anmerkungsapparat vorbehalten, der eine souveräne Beherrschung der Literatur verrät. Am bewundernswertesten ist vielleicht die Literatur-Übersicht zur *Porta della Pescheria*, wo die abseitige und fragmentarische Darstellung von Stoffen aus dem Sagenkreis des Königs Artus ja die romanische Philologie zu immer neuen Deutungsversuchen genötigt hat (p. 178 ff.).

Bei der Suche nach den Quellen von Wiligelmos Stil sind neue Vorbilder nicht zutage gekommen, was angesichts der intensiven Bemühungen der vorausgehenden Bearbeiter nur natürlich ist. (Vgl. besonders die sehr skeptischen Sätze p. 131 über „die Ferne“ der Vorbilder des Kreuzgangs von Moissac oder p. 70 Mitte.) Andererseits gar mit Francovich eine Beteiligung Wiligelmos an der *Porte Miègeville* von S. Sernin in Toulouse zu vermuten, kann der Verf. sich nicht entschließen (p. 62 u. 108), er möchte die Übereinstimmungen eher als „Wachstumsparallelen“ erklären. Überhaupt betont der Verf. öfter mit Recht, daß die Emilia zwar Formmotive mit der sogen. zweiten aquitanischen Schule gemeinsam habe, daß aber die erdgebundene Plastik Wiligelmos niemals etwas von dem visionären Geist von Moissac oder Souillac zeige (p. 61).

Bei der Behandlung der Werke aus der Wiligelmo-Nachfolge setzt sich der Verf. durchwegs für Frühdatierungen ein. So datiert er das südl. Seitenportal des Doms in Modena, das sogen. Portale dei Principi, nicht später als 1106 – 07, also in die Zeit der vollen Tätigkeit des Hauptmeisters selbst (p. 123 f.).

Der Frühdatierung des Tympanons von Nonantola standen bisher schwere Bedenken von ikonographischen Gesichtspunkten her entgegen. Der Verf. hat diese aus dem Wege geräumt; indem er nachwies, daß die Lünette ein Pasticcio ist und daß die heutige Komposition erst nachträglich auf ein französisches Vorbild hin zusammengesetzt wurde, gewinnt er die Möglichkeit, die Einzelstücke dieses Ensembles schon vor das Erdbeben von 1117 zu datieren, was von dem Architrav des linken Portals der Kathedrale von Piacenza her bestätigt wird, der kurz nach 1122 gemeißelt sein muß (p. 142).

Bei der Schilderung des Einflusses einer burgundischen Strömung in Nonantola und auf den Meister der Sphingen-Kapitelle vom Dom in Modena schließt der Verf. sich wieder – gegen Julien – eng an Francovich an.

Das Buch schließt mit einer Charakterisierung des Metopen-Meisters von der Bekrönung der Strebepfeiler am Hochschiff des Modeneser Doms. Diese acht Kauernenden, von denen sechs menschliche Wesen darstellen, waren schon von Francovich richtig um 1130 – 35 datiert und zu Burgund in Beziehung gesetzt worden. Der Verf. führt diese Vergleiche weiter (Abb. 232 – 233), 1135, im gleichen Jahrzehnt aber, tritt Maestro Niccolò an der Fassade von Ferrara auf und damit beginnt ein neues Kapitel der emilianischen Plastik.

Das Buch ist ausgezeichnet illustriert, selbst jedes behandelte Kapitell wird abgebildet. Leider aber fehlt es völlig an Gesamtaufnahmen! Außerdem sollte man Gewände nicht nur in strenger Frontalansicht wiedergeben. So kann Abb. 182 nicht verraten, wo die schönen Monatsbilder Abb. 191 – 202 sitzen, denn nur eine Schrägansicht würde ihre Anbringung in den Portal-Laibungen zeigen können.

Harald Keller

YUJIRO SHINODA, *Degas. Der Einzug des Japanischen in die französische Malerei*. Tokio, 1957. 118 S. und 96 Abb.

Die Stilbeziehungen zwischen der Kunst Japans und Westeuropas im 19. Jahrhundert sind seit langem bekannt und bereits von Künstlern und Kritikern zu einem Zeitpunkt analysiert worden, als der „Japonismus“ gerade aufzukommen begann. Es handelt sich also um einen Einfluß, der sehr bewußt aufgenommen und keineswegs verheimlicht wurde. Dadurch erklärt sich vielleicht auch die Berechtigung des manchmal gebrauchten Begriffs „Japan-Mode“. Das japanische Vorbild war sozusagen das erste „Verjüngungsmittel“ im Sinne Gauguins.

Die bisherige, recht umfangreiche Literatur über den modernen Japonismus, die auszugsweise in Shinodas Arbeit zusammengestellt wird, spiegelt freilich nur einseitig das, was die Europäer selbst an Einflüssen und Stilbeziehungen erkannten.

Die seltenere japanische Forschung blieb uns dagegen so hermetisch verschlossen wie früher das ganze Inselreich, das sich erst vor einem Jahrhundert dem Westen geöffnet hat. Wenn daher ein junger Japaner aus Tokio, der in Deutschland Kunstgeschichte studiert hat und außerdem unsere Sprache vortrefflich beherrscht, dieses Problem aus japanischer Sicht erneut aufgreift, so ist das als methodische Ergänzung ein Glücksfall, wie man ihn sich nicht besser wünschen könnte.

Shinoda führt seine Untersuchung des Einflusses der japanischen Kunst auf die französische Malerei an einem einzigen, jedoch beweiskräftigen Beispiel vor: an Edgar Degas.

Für eine Dissertation ist diese Beschränkung auf den typischen Fall sicher richtig. Aber es wäre wünschenswert, wenn der Verfasser in einer späteren und größeren Arbeit das gesamte Phänomen der Begegnung des Fernen Ostens und Europas auf dem Gebiete der neueren bildenden Kunst darstellen würde. Es sei nur daran erinnert, daß auch Toulouse-Lautrec, Vincent van Gogh und Bonnard (der „japanischste Nabi“) sich mit der Kunst Japans beschäftigt haben. Von großer Wichtigkeit wären auch Studien über die Rolle Japans bei der Wiedergeburt der modernen Künstlergraphik in Europa. (Bekanntlich reiste Emil Orlik eigens nach Japan, um die Geheimnisse des Farbholzschnittes im Lande zu erlernen.) Nicht zuletzt müßten die Beziehungen zwischen japanischem und europäischem Kunstgewerbe (Jugendstil!) einmal gründlich und systematisch geprüft werden. Wie interessant wäre es also, von einem Japaner das geistesgeschichtliche Phänomen der Japonerie analysiert zu erhalten!

Diese Randbemerkungen zu dem von Shinoda angeschlagenen Thema sollen darlegen, daß die Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts noch viele Aufgaben vor sich hat, die nicht nur mit stilkritischen Mitteln, wie sie der Verfasser im engen Rahmen einer Dissertation angewandt hat, zu bewältigen sind. Der jüngste Einfluß ostasiatischer Kalligraphie auf die gegenstandslose Kunst Amerikas und Europas, der die Kontinuität der Wechselbeziehungen zwischen Ost und West veranschaulicht, oder die aus der ostasiatischen Philosophie stammenden Anregungen zu einer Malerei ohne Gegenstand beweisen ebenfalls, daß zur Klärung dieser Fragen ein komplizierteres wissenschaftliches Instrumentarium notwendig ist, als der sachliche Vergleich bestimmter Formmotive und Kompositionsprinzipien.

In diesen skizzierten Wünschen ist bereits Anerkennung und Kritik der Arbeit Shinodas enthalten. Der Verfasser hat nach einer einleitenden Übersicht der geschichtlichen Fakten vom Einzug der japanischen Kunst in Frankreich, Holland, England und Nordamerika sich vornehmlich bemüht, an Hand zahlreicher Konfrontationen von Bildern Degas' und der Ukiyoe-Meister die Übernahme bestimmter Motive und Formeigentümlichkeiten nachzuweisen. Das ist ihm in den meisten Fällen überzeugend gelungen. Die angeführten Bildbeispiele sprechen für sich selbst. Dieser Hauptteil der Arbeit leidet nur an dem Fehler vieler Dissertationen, daß eine Fülle von Material angehäuft, mit Akribie analysiert und derart Beweis an Beweis gereiht wird, aber am Schluß vermißt man dann die Frucht all der vielen und an-

erkennenswerten Bemühungen: die zusammenfassende Deutung, die sich über das Detail erhebt.

Jedoch sind hier Shinoda erschwerende Bedingungen zuzugestehen, und es bleibe nicht unerwähnt, daß der Autor bemüht war, im Schlußkapitel durch die Klarlegung der „Grundzüge des Ukiyoe“ sowie der Kunst Hokusais, andererseits durch ein Resümee der Stilentwicklung Degas' eine Synthese seiner mühe- und einsichtsvollen Recherchen zu versuchen. Shinoda hat dabei seine Folgerungen mit sympathischer Zurückhaltung formuliert. Seine kenntnisreiche Bestimmung der japanischen Quellen zu den Bildern Degas' ist ein nützlicher Beitrag für die kunstgeschichtliche Erforschung des Impressionismus.

Eduard Trier

ERNST BARLACH. *Das Graphische Werk*. Bearbeitet von Friedrich Schult. Herausgegeben mit Unterstützung der deutschen Akademie der Künste zu Berlin. – Hamburg, Verlag Ernst Hauswedell & Co. (1958). 190 S., 1 Bl.

Zweiter Band des vollständigen Werkverzeichnisses, dessen erster, noch nicht erschienener, die plastischen Arbeiten, dessen abschliessender letzter die Zeichnungen, diese freilich nur in Auswahl, enthalten wird. Es handelt sich um eine vorbildliche Leistung, sowohl nach Seiten der Akribie, mit welcher der Stoff erfaßt ist, erschöpfende Auskunft nach jeder Richtung erteilend, als in Bezug auf die drucktechnische Darbietung. Jedes Blatt ist so gut und so groß reproduziert (zwei bis höchstens drei auf jeder Großquart-Seite), daß es auf das Genaueste identifiziert werden kann. Trotzdem ist nicht verzichtet auf eine prägnante, vielfach den Sinn erst recht erschließende Beschreibung. Dazu kommen Hinweise auf seltene Probedrucke und vor allem auch verwandte, z. T. unmittelbar vorbereitende Zeichnungen. Das ist um so aufschlußreicher als Schult „in langjähriger Nachbarschaft“ (er hätte auch sagen dürfen: in lebensbegleitender Freundschaft) die Arbeitsvorgänge verfolgt hat und mitzuteilen weiß, daß vielfach schon vorhandene Zeichnungen auf den Holzstock, die Zinkplatte oder das Umdruckpapier durch Pausen übertragen und dann überarbeitet worden sind (Beispiel auf S. 178). Es fehlt auch sonst nicht an Hinweisen auf die Entstehungsgeschichte der Blätter, die schon zu Lebzeiten des Künstlers beobachtet und notiert worden sind, eine unerschöpfliche Quelle zur Kenntnis des Werkprozesses und des Umgangs mit den langsam ausreifenden Ergebnissen der künstlerischen Inspiration.

Denn die graphischen Blätter stehen neben Bildwerk, Zeichnung und Drama bei Barlach zwar nur „am Rande“, gewinnen ihre hohe Bedeutung indessen dadurch, daß sie fast immer bei den z. T. aus anderer Bearbeitung bekannten Themen „das bis ins letzte abgeklopfte und ausgehorchte Werk“ bedeuten. Nicht zuerst, sondern zuletzt entsteht die graphische Formulierung, gelegentlich durch Wiederholung matter werdend (Auftragsblätter für Jahresgaben), aber auch bei einigen der „plastischen Grundvorstellungen“, wie den Schwebenden oder Knieenden oder in die Ferne Horchenden, immer wieder neu und gereifter abgewandelt. (Beispiel: Die Sterndeuter aus der Zeit um 1912, um 1916/17 und von 1930.)

Diese erste vollständige Übersicht macht es deutlich, eine wie große Rolle bei Barlachs graphischer Produktion die zyklischen und illustrativen Serien spielen und damit die Verbindung zum Wort. Die 27 Lithos zum Drama „Der tote Tag“ von 1912 bedeuten einen ersten Höhepunkt. Es ist höchst dankenswert, daß Schult zu jedem Blatt den genauen Hinweis auf die betreffende Stelle im Drama gibt, was dem Kunstfreund bei eigenem Bemühen nicht leicht gelingt – es hilft diese gegenseitige Erhellung von Wort und Zeichnung sehr zum Verständnis sowohl der Gedankenwelt als der Bildwelt des Künstlers, die unablässig ineinander wirken. Von den Holzschnittfolgen erweisen sich nicht die bekanntesten, die im Strich etwas unruhigen „Wandlungen Gottes“ und die z. T. etwas pathetisch-gewaltsamen zu Schillers „Lied an die Freude“ als die bedeutendsten, sondern die früheste zu Reinhold von Walters Gedicht „Der Kopf“ (1919) und die etwa gleichzeitigen, grausig-eindrucksvollen Einzelblätter zu Themen der Hunger- und Notjahre. Hier ist auch die mehr „zeichnende“ Technik ganz eigen, durchaus unähnlich der viel flächenhafteren der Brücke-Künstler. Die Lithos zu Goethe'schen Gedichten (1924) bezeugen eine Einfühlungskraft in lyrische Bezirke, auch in solche heiteren und tröstlich-gelassenen Charakters, die eine fälschende Klischee-Vorstellung von Barlach als dem ausweglos Ringenden Lügen strafen.

Die wenigen Seiten der Einführung sind von einer solchen Dichte der Mitteilung und einer Barlach ebenbürtigen Sprachgewalt, daß sie – ebenso wie die sparsamen Anmerkungen mit selten vernommenen Zitaten des Künstlers – sehr gründlich studiert zu werden verdienen, da sie innerhalb des bereits stark angeschwellenen und vielfach wenig zulänglichen Barlach-Schrifttums zum Allerbesten gehören, was über den Künstler überhaupt ausgesagt worden ist. Weil es sich bei diesem Text um einen Interpreten von eigenem künstlerischem Rang handelt, ist beides gegeben: ein hohes, nicht selten vom Üblichen abweichendes, aber immer treffsicheres Verständnis für Barlachs künstlerische Mission und zugleich die unbestechliche Sicherheit des kritischen Urteils, das sich nicht scheut, auch das Schwächere und Mißlungene offen als solches anzusprechen. Friedrich Schults Arbeit, die sich bescheiden nur als Werkverzeichnis präsentiert, stellt unsere Vorstellung von Barlachs Gesamtwerk auf eine neue, zuverlässige Basis, und wir sehen mit Spannung den beiden folgenden, die entscheidende bildkünstlerische Leistung umfassenden Bänden entgegen.

Mit freudiger Genugtuung verdient die seltene Tatsache vermerkt zu werden, daß dies groß angelegte und auf das Sorgsamste durchgeführte Werk als Gemeinschaftsarbeit von Ost und West hat Gestalt gewinnen können: durch die verständnisvolle Förderung der Ostberliner Akademie der Künste und durch die gediegene Betreuung eines westdeutschen Verlegers.

Carl Georg Heise

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Sigmund Benker: *Philipp Dirr und die Entstehung des Barock in Bayern*. Beiträge zur altbayerischen Kirchengeschichte. III. Folge der Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising, erstmals hrsg. von Martin von Deutinger. 20 Bd., 3. Heft. München, Franz X. Seitz, 1958. 208 S. m. 35 Abb. auf Taf. Brosch. DM 12.80.
- Bernhard Degenhart: *Hans von Marées. Die Fresken in Neapel*. Beitr. v. Theodor Heuss „Die Begegnung mit Marées“. Farbaufnahmen von Helga Fietz. München, Prestel Verlag, 1958. 55 S. m. 25 z. T. farb. Abb. u. Taf. Ln. DM 50. – .
- Friedrich Wilhelm Deichmann: *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*. Mit 405 Tafeln nach unveröffentlichten Aufnahmen von Franz Bartl. Unter Mitarbeit von Julie Boehringer. Baden-Baden, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1958. 21 S., 14 Farb- u. 413 Schwarzweiß-Taf.
- Werner Fleischhauer: *Barock im Herzogtum Württemberg*. Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1958. 346 S., 204 Abb. auf Taf., 1 Tit.-Taf. Ln. DM 48. – .
- Henri Focillon: *Lob der Hand*. Mit einer Einführung von René Huyghe über Henry Focillon als Kunsthistoriker. Schriften der „Concinnitas“ im Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel, hrsg. von Joseph Gantner. Bern, A. Francke AG., 1958. 52 S., Kart. DM 4.60.
- Dagobert Frey: *Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Feldkirch*. Mit Beitr. v. M. Tiefenthaler, E. Vonbank u. a. Österr. Kunsttopographie, hrsg. vom Institut für Österr. Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes, Bd. XXXII. Wien, Anton Schroll & Co., 1958. 589 S. m. 637 Abb., Plänen und Kartenskizzen. Kart. DM 60. – .
- Louis Grodecki: *Au seuil de l'art roman. L'architecture ottonienne*. Collection Henri Focillon. Paris, Librairie Armand Collin, 1958. 342 S. m. 96 Abb., 30 Abb. auf Taf.
- G. F. Hartlaub und Felix Weissenfeld: *Gestalt und Gestaltung. Das Kunstwerk als Selbstdarstellung des Künstlers*. Krefeld, Agis-Verlag, 1958. 143 S. m. 202 Abb., 5 Farbtaf. Ln. DM 27.80
- Anton Henze: *Neue kirchliche Kunst*. Recklinghausen, Paulus Verlag, 1958. 324 S. m. 262 Abb. auf Taf. u. zahlr. Grundrissen im Text. Ln. DM 49.80.
- Theodor Heuss: *Von Ort zu Ort. Wanderungen mit Stift und Feder*. Hrsg. von Hermann Leins. Tübingen, Rainer Wunderlich Verlag, 1959. ca. 300 S., Ln. DM 14.80.
- Adolf Jaeger und Otto Puchner: *Veit Stoß und sein Geschlecht*. Freie Schriftenfolge der Gesellschaft für Familienforschung in Franken. Begründet von Fridolin Soll-eder, hrsg. von Otto Puchner, Bd. 9. Neustadt a. Aisch, Komm. Vlg. Degener & Co., 1958. XXVI, 302 S., 21 Abb. auf Taf., 4 Stammtaf., Ln. DM 12. – .
- Peter Kidson: *Sculpture at Chartres*. Photographs by Ursula Pariser. London, Alex Tiranti Ltd., 1958. 64 S., 117 Abb. auf Taf., 1 Plan. 18 s. Ln.
- August von Kleeberg: *Die Wandgemälde in der St. Prokulus-Kirche zu Naturns*. Ein Wegweiser durch ihre Deutungsversuche und ihre Erforschung. Bozen, Athesia Verlagsanstalt, 1958. 109 S., 15 Taf.

- Laurin Luchner: *Denkmal eines Renaissancefürsten*. Versuch einer Rekonstruktion des Ambraser Museums von 1683. Wien, Anton Schroll & Co., 1958. 144 S., 58 Abb. auf Taf. Ln. DM 100. - .
- Kazimierz Michalowski: *Mirmeki*. Wykopaliska Odcinka Polskiego WR. 1956. Wykopaliska Polsko-Radziecki W Mirmeki. Redakcja W. F. Gajdukiewicza u. K. Michalowski. Warschau, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958. 166 S. m. 141 Abb., 16 Taf.
- Karl E. Mummenhoff: *Schlösser und Herrensitze in Westfalen*. Nach alten Stichen. Frankfurt a. M., Wolfgang Weidlich, 1958. 216 S. m. 96 Taf., 1 Karte. Ln. DM 16.80.
- Fritz Novotny: *Franz Zülow*. Hrsg. vom Kulturrat der Stadt Linz im Verlag Anton Schroll & Co. Wien-München, 1958. 20 S. m. 4 Abb., 36 z. T. farb. Abb. auf Taf.
- John Pope-Hennessy: *Italian Renaissance Sculpture*. An Introduction to Italian Sculpture, Part II. London, Phaidon Press, 1958. 363 S. m. 165 Abb. auf Taf. u. 144 S. Taf. Ln. 90 s.
- H. Reitberger u. Rudolf Kuhn: *Der Dom zu Würzburg zwischen Gestern und Morgen*. Der Triumph der Erlösung und der Engelreigen des Giovanni Pietro Magno. Würzburg, Pro-Arte-Publikation, Fränkische Reihe, 1958. 44 S., 9 Abb. auf Taf.
- H. v. Roques de Maumont: *Antike Reiterstandbilder*. Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1958. 102 S. m. 50 Abb. Ln. DM 16. - .
- Carl Schramm: *Die schöpferische Leistung*. Berlin, Carl Heymanns Verlag KG., 1958. XVI, 268 S., 12 S. Abb. Ln. DM 26. - .
- Percy Ernst Schramm: *Sphaira, Globus, Reichsapfel*. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis zu Elisabeth II. Ein Beitrag zum „Nachleben“ der Antike. Stuttgart, Anton Hiersemann, 1958. VIII, 219 S., 160 Abb. auf Taf., 1 Tit.-Taf. Ln. DM 75. - .
- Wilhelm Schwemmer: *Adam Kraft*. Nürnberg, Verlag Hans Carl, 1958. 40 S., 69 S. Taf. Ln. DM 15.50.
- Helmut Sieber: *Burgen in Mitteldeutschland*. Nach alten Stichen. Frankfurt a. M. Wolfgang Weidlich, 1958. 224 S. m. 96 Taf., 1 Karte. Ln. DM 16.80.
- Helmut Sieber: *Schlösser und Herrensitze in Ost- und Westpreußen*. Nach alten Stichen und Zeichnungen. Frankfurt a. M., Wolfgang Weidlich, 1958. 232 S. m. 96 Taf., 1 Karte. Ln. DM 16.80.
- Karl Sitzmann: *Künstler und Kunsthandwerker in Oberfranken*. Die Plassenburg, Schriften für Heimatforschung und Kulturpflege in Ostfranken, Bd. 12, hrsg. im Auftr. d. Vereins „Freunde der Plassenburg“ e.V. durch Georg Fischer, Stadtarchiv Kulmbach. Kulmbach 1957. 626 S. DM 28. - .
- Werner Sumowski: *Rembrandt erzählt das Leben Jesu*. Berlin, Evangelische Verlagsanstalt, 1958. 204 S. m. 116 Abb.
- Ulya Vogt-Göknil: *Giovanni Battista Piranesi „Carceri“*. Zürich, Origo Verlag Dr. H. A. Wyss, 1958. 95 S., 72 Abb. auf Taf., 2 Bl. Ln. DM 28. - .

- Wolfgang Wiemer: *Die Baugeschichte und Bauhütte der Ebracher Abteikirche 1200 bis 1285*. Nachwort von Karl Oettinger. Kallmünz, Mich. Laßleben Verlag, 1958. 85 S., 24 Abb. auf Taf., XX Taf. Grundrisse, Profile etc., 2 Falttaf. Brosch. DM 8. - .
- Gerhard Woeckel: *Johann Joseph Christian von Riedlingen*. Ein Oberschwäbischer Bildhauer des Rokoko. Thorbecke Kunstbücherei Bd. 6. Aufn. v. Jeannine Le Brun. Lindau u. Konstanz, Jan Thorbecke Verlag, 1958. 118 S. m. 74 Abb. auf Taf., 1 Plan. Ln. DM 11.50.
- Franzsepp Würtenberger: *Weltbild und Bilderwelt von der Spätantike bis zur Moderne*. Wien, Anton Schroll & Co., 1958. 104 S. m. 96 Abb. u. 26 Zeichnungen. Ln. DM 19.80.
- Early Photographs of Architecture and Views in two Copenhagen Libraries* by Henrik Bramsen, Marianne Brøns, Bjørn Ochsner. Kopenhagen, Thaning & Appel, 1957. 92 S. m. 46 Abb.
- 100 Jahre Brücke zur Kunst. 100 Jahre Bruckmann*. Ein Blick zurück. Den Freunden unseres Hauses gewidmet im Jubiläumsjahr 1958. München, F. Bruckmann, o. J. 156 S. m. 16 Abb., 53 Taf.
- Schönes Geld aus zwei Jahrtausenden*. Mit einer Einführung von Leopold Zahn. Frankfurt a. M., Fritz Knapp GmbH., 1958. 112 S. m. 96 Abb., Ln. DM 8.60.
- The Walpole Society 1952 - 1954*. 34. Band. Glasgow, R. Maclehose & Co., Ltd. University Press, 1958. Issued only to subscribers. 64 S., 20 S. Taf., 1 Titeltaf.
- Der Bergbau in der Kunst*. Von Heinrich Winkelmann in Zusammenarbeit mit Siegfried Lauffer, Christian Beutler, Walter Holzhausen, Erich Köllmann, Hanns-Ulrich Haedeke u. Eduard Trier. Essen, Verlag Glückauf G.m.b.H., 1958. 474 S. m. 392 Abb. u. 62 Farbtaf. Ln. DM 98. - .
- Bildhauer des Mittelalters*. Gesammelte Studien von Wilhelm Vöge. Vorwort von Erwin Panofsky. Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1958. XXXII, 254 S. m. 128 Abb. Ln. DM 28. - .
- Homenaje al Professor Paul Rivet*. Academia Colombiana de Historia, Fondo Eduardo Santos, Biblioteca de Antropologia. Bogota, Editorial ABC, 1958. 335 S. m. Abb.
- Kunstgeschichtliche Anzeigen*. Neue Folge. Unter Mitarbeit von Irmgard Hutter hrsg. von Karl M. Swoboda. 3. Jg. 1958. Graz-Köln, Hermann Böhlau Nachf. 207 S. Brosch. DM 12. - .
- In den Jahren 1950 - 1956 erschienene Werke zur Griechischen Kunst; In den Jahren 1950 - 1955 erschienene Werke zur Keltischen und Etruskischen Kunst; In den Jahren 1950 - 1957 erschienene Werke zur Römischen Kunst; In den Jahren 1950 - 1957 erschienene Werke zur Kunst der Spätantike; In den Jahren 1950 - 1956 erschienene Werke zur Kunst des frühen Mittelalters.

Studii si Cercetari de Istoria Artei, Anul IV, 3-4, 1957. Hrsg. v. d. Academia Republicii Populare Romine, Institutul de Istoria Artei (Bukarest).

G. Oprescu: A l'occasion du 50e anniversaire de la mort de Nicolae Grigoresco. - F. B. Florescu: La broderie chez les Roumains. - P. Stahl: Les habitations paysannes à étage chez les Roumains. - G. Otetea: L'intérieur et les tissus chez les Houtsoules de la vallée de la Ruscova (Maramures). - D. Nastase: Les réduits secrets et les éléments fortifiés des églises anciennes de Jassy. - C. Nicolescu und F. Dumitrescu: Données sur l'histoire du costume en Moldavie aux XVe et XVIe siècles. Le costume à l'époque d'Etienne le Grand. - C. Pillat: Les peintures du porche de l'église Kretzulescu de Bucarest. - A. Pavel: La Révolution Socialiste d'Octobre et le dessin satirique politique dans les publications roumaines de l'entredeux-guerres. - B. Brezianu: Les années de jeunesse de Nicolae N. Tonitza. Notes: Bibliographie des travaux ayant trait aux églises de Bucarest (N. Stoicescu). - Contribution à la connaissance des icones sur verre et des gravures sur bois des paysans roumains de Transylvanie (V. V. Niculescu). - Le peintre Ion Theodorescu Sion (A. Pavel). - Contribution à la biographie de N. Grigoresco (N. Vatamanu). - Un sculpteur transylvain inconnu: Traian Muresianu (J. Gherman u. B. Brezianu). - Constantin Artachino (P. Oprea) u. a.

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Amsterdam

Jong Amerika schildert. Ausst. Stedelijk Museum 17. 10. - 24. 11. 1958, organ. v. Museum of Modern Art, New York unter den Auspizien des Int. Council beim Museum of Modern Art. Vorw. v. P. McCray, Einl. v. A. Barr. Cat. 194. o. O. o. J. 16 Bl., 8 Bl. Abb.

Kinderen lezen kinderen lezen. Ausst. Stedelijk Museum 31. 10. 1958 - 7. 1. 1959. Vorw. v. C. F. van Veen. Cat. 195. o. O. o. J. VIII, 66 S., 15 S. Farbtaf.

Antwerpen

Musée Royal des Beaux-Arts: Maîtres Anciens, Catalogue Descriptif. Bearb. v. W. Vanbeselaere. 2. Aufl. Antwerpen 1958. XXXIV, 286 S.

Autun

La Vierge dans l'Art de la Bresse et du Morvan. Ausst. Musée Rolin Juli - September 1958. Einf. von G. Viallefond. Texte v. D. Grivot. Autun o. J., 18 Bl., 2 Taf.

Bergamo

Mostra di Sculture Antiche dal XXV secolo avanti Cristo al XV secolo dopo Cristo, Palazzo della Ragione August-September 1958. Kat.-Bearbtg. v. B. M. Alfieri, F. de'Maffei u. E. Paribeni. Ge-

leitw. v. C. Simoncini. Arezzo 1958. 46 S., 58 S. Taf.

Berlin

Staatliche Museen zu Berlin: Deutsche Bildwerke aus sieben Jahrhunderten. Skulpturensammlung. Kat.-Bearbeitg. H. Maedebach. Hrsg. v. d. Generaldirektion der Staatlichen Museen zu Berlin 1958. 136 S., 96 Abb. auf Taf.

Schätze der Weltkultur von der Sowjetunion gerettet. Hrsg. v. d. Staatl. Museum zu Berlin, National-Galerie/Pergamon-Museum. Beitr. v. O. Grotewohl, A. Abusch u. G. R. Meyer. Berlin 1958. 66 Bl., 72 S. Taf.

Hans Richter. Ein Leben für Bild und Film. Ausst. Hochschule für bildende Künste 17. 10. - 16. 11. 1958. Vorw. v. Th. Werner, Beitr. v. W. Grohmann, H. Read, H. Arp u. H. Richter. Berlin 1958. 24 Bl. m. 31 Abb.

Bern

Moderne Malerei aus Israel. Ausst. Berner Kunstmuseum 27. 8. - 28. 9. 1958. Geleitet v. J. Linton. Bern o. J. 4 Bl., 4 S. Taf.

Hiroshige 1797 - 1858. Ausst. Berner Kunstmuseum 6. 9. - 5. 10. 1958. Kat.-Bearbeitung v. H. Brasch, Vorw. v. M.

Huggler. Bern o. J. 62 S. m. 3 Farbbild., 4 Bl. Abb.

Edvard Munch 1863 – 1944. Ausst. Kunstmuseum 7. 10. – 30. 11. 1958. Vorw. v. M. Huggler. Bern o. J. 38 S., 24 S. Abb.

Bologna

Ori e Argenti dell'Emilia Antica. Ausst. Museo Civico 31. 8. – 22. 9. 1958. Vorw. v. L. Laurenzi, Katalogbearbeitg. v. N. Alfieri, P. E. Arias, G. Bermond Montanari, M. Degani, G. A. Mansuelli u. R. Pincelli. Bologna 1958. 135 S., 82 Abb. auf Taf.

Brügge

L'Art Flamand dans les Collections Espagnoles. Ausst. Musée Communal des Beaux-Arts, Groeninge-Bruges Juli – August 1958. Vorw. v. P. Vandamme, Einf. v. D. Angulo Iniguez. Kat.-Bearbeitg. v. M. H. Pauwels, E. Bermejo u. M. A. Janssens de Bisthoven. Brügge o. J. 150 S. m. 112 Abb., 1 farb. Umschlagtaf.

Corsham Court, Wiltshire

An Historical Account of Corsham Court. The Methuen Collection of Pictures and the Furniture in the State Rooms by Lord Methuen. Corsham Estates 1958. 16 S., 4 S. Abb.

Darmstadt

Emy Roeder. Bildwerke u. Zeichnungen. Ausst. Hessisches Landesmuseum 28. 9. 1958 – 4. 1. 1959. Einf. v. G. Bergsträßer. o. O. o. J. 24 S. m. 7 Abb.

Delft

Xe Oude Kunst- en Antiekbeurs der Vereniging van Handelaren in oude Kunst in Nederland. Ausst. Museum „Het Prinsenhof“ 21. 8. – 9. 9. 1958. Geleitw. v. J. Alderink, Vorw. v. D. Bolten, Beitr. v. A. Berendsen, B. Stodel u. M. B. Keezer. o. O. o. J. 218 S. m. 128 Abb.

Dresden

Vierte Deutsche Kunstausstellung Albertinum Brühlsche Terrasse September-Dezember 1958. Verant. v. Verband Bildender Künstler Deutschlands. Geleitw. v. A. Abusch u. W. Wolfgramm. Dresden o. J. XVI, 42 S. m. 20 Abb., 96 S. Abb.

Düsseldorf

Düsseldorfer Kunstschatze in Villa Hügel. Ausst. Kunstmuseum Sommer 1958. Hrsg. v. Kulturamt der Stadt Düsseldorf, Kat.-Bearbeitg. v. H. Peters, Vorw. v. G. Adriani, Beitr. v. I. Markowitz, M. Patas, H. Peters u. A. Klein. Düsseldorf o. J. 167 S., 72 Abb. auf Taf.

Freiberg/Sa.

Hans Theo Richter. Ausst. Stadt- und Bergbaumuseum 5. 10. – 2. 11. 1958. o. O. o. J. 8 Bl. m. 14 Abb.

Gent

L'Age d'or des Grandes Cités. Exposition agréée par la Commission de L'Icom pour les Expositions Internationales Artistiques (Unesco). Ausst. Abbaye Saint-Pierre 14. 6. – 14. 9. 1958. Einf. v. A. Hacquaert, Beitr. v. H. van Werveke. Gent 1958. 163 S., 96 S. Abb., 1 Faltplan.

Hagen

Westdeutscher Künstlerbund. 8. Ausst. Karl-Ernst Osthaus-Museum 25. 10. – 23. 11. 1958. Geleitw. v. H. Hesse, Vorw. v. G. Deppe. Hagen o. J. 6 Bl., 22 Bl. Abb.

Hannover

Julius Bissier. Ausst. Kestner-Gesellschaft 24. 10. – 30. 11. 1958. Vorw. v. W. Schmalenbach. Kat.-Nr. 2 des Ausst.-Jahres 1958/59. 36 S. m. 18 Abb.

Lovis Corinth. Gedächtnis-Ausst. Kunstverein Hannover 26. 10. – 30. 11. 1958. Vorw. v. K. Wiechert, Einf. v. G. von

der Osten. o. O. o. J. 27 Bl. m. 23 Abb.,
8 S. Farbtaf., 1 farb. Umschl.-Taf.

Innsbruck

Werner Scholz. Ausst. zum 60. Geburtstags. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Oktober – Dezember 1958. Innsbruck o. J. 10 S. m. 3 Abb.

Kassel

Heinrich Christoph Jussow 1754 – 1825. Baumeister in Kassel und Wilhelmshöhe. Ausst. des Nachlasses des Künstlers im Hessischen Landesmuseum November 1958 – Januar 1959. Katalog u. Erläuterungen von H. Vogel. Kassel o. J. 48 S. m. 88 Abb.

Kiel

Jahresschau 1958. Ausst. Schleswig Holsteinischer Künstler Kunsthalle Kiel 19. 10. – 23. 11. 1958. Kiel o. J. 16 Bl. m. 21 Abb.

Max Slevogt. Aquarelle und Zeichnungen aus der Sammlung Kohl-Weigand. Ausst. Kunsthalle 7. 12. 1958 – 11. 1. 1959. Einl. v. H. – J. Imiela. o. O. o. J. 8 Bl., 8 Bl. Abb.

Köln

Aquarelle und Handzeichnungen Sammlung Haubrich. Ausst. Wallraf-Richartz-Museum Köln 1958. Geleitw. v. J. Haubrich, Einf. v. H. Robels Köln o. J. 63 S., 38 S. Abb.

Wassily Kandinsky. Gemälde und Aquarelle. Ausst. Wallraf-Richartz-Museum 25. 9. – 30. 11. 1958. Vorw. v. O. H. Förster. Köln o. J. 8 Bl., 16 Bl. Abb.

Lausanne

Rétrospective René Auberjonois (1872 – 1957). Ausst. Musée Cantonal des Beaux-Arts 6. 9. – 19. 10. 1958, veranst. v. Etat de Vaud u. d. Municipalité de Lausanne.

Vorw. v. G. Roud u. G. Fischer. Lausanne o. J. 24 Bl. m. 1 Abb., 18 Taf.

Leverkusen

Neues aus der neuen Malerei. Maler des Studio Facchetti. Ausst. Städt. Museum Schloß Morsbroich 14. 10. – 9. 11. 1958. Vorw. v. C. Schweicher. Beitr. v. Ch. Delloye. o. O. o. J. 3 Bl., 17 S. Taf.
Jean Fautrier. Ausst. Städt. Museum Schloß Morsbroich 11. 11. – 30. 12. 1958. Einf. v. J. P. Wilhelm. o. O. o. J. 4 Bl., 11 S. Abb.

London

Drawings from the Witt Collection. Ausstellung The Courtaulds Institute of Art, University of London, 1958. London o. J. 19 S.

The Courtauld Collection. Ausst. Courtauld Institute of Art, University of London 1958. o. O. o. J. 11 S.

The Fry Collection. Ausst. Courtauld Institute of Art, University of London, 1959. o. O. o. J. 8 S.

The Lee Collection. Ausst. Courtauld Institute of Art, University of London, 1958. Einf. v. K. Clark. 46 S. London o. J. National Gallery Catalogues: Summary Catalogue. Hrsg. v. Publications Department der National Gallery 1958. London o. J. Vorw. v. W. Gibson. 285 S.

The Moltzau Collection. From Cézanne to Picasso. Ausst. Tate Gallery 3. 10. – 2. 11. 1958. Einf. v. D. Baxandall. Edinburgh o. J. 8 Bl., 18 z. T. farb. Abb. auf Taf.

Art Treasures from Japan. An exhibition of paintings and sculpture. The Victoria and Albert Museum 2. 7. – 17. 8. 1958. Hrsg. vom Arts Council, London 1958. Vorw. v. Ph. James, Einl. v. W. Watson. London o. J. 62 S., 67 S. Taf.

William Morris. Victoria & Albert Museum, Small Picture Book No. 43. London 1958. 4 S., 27 S. Abb.

Exhibition of Contemporary German Graphic Art and Sculpture. German Academy of Arts, German Democratic Republic. Royal Society of British Artists Galleries 1958. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Künste in Zusammenarbeit m. d. Society for Cultural Relations with Foreign Countries, Berlin. Kat.-Bearbtg. v. G. Pommeranz-Liedke, o. O. o. J. 39 S. m. 17 Abb.

The 18th Century and after. Including the Collection of H. L. Fison. Ausst. Leggatt Brothers Herbst 1958 für den Imperial Cancer Research Fund. London o. J. 36 S. m. 5 Abb.

Paintings by Bernard Lorjou. Ausst. Wildenstein and Co. Ltd. 8. 10. – 8. 11. 1958. London 1958. 4 Bl. m. 3 Abb.

Paintings and drawings by Allan Ramsay 1713 – 1784. Painter-in-Ordinary to George III. The Iveagh Bequest, Kenwood. Hrsg. v. County Council, London. Vorw. v. A. R. Stamp, Einf. v. A. Smart. London o. J. 342 S., 4 Bl. Abb.

München

Präkolumbische Kunst aus Mexiko und Mittelamerika. Ausst. Haus der Kunst Oktober-Dezember 1958. Vorw. v. A. Lommel, Einleitg. v. S. K. Lothrop, Beitr. v. G. Kutscher. München o. J. XXXI, 136 S., 104 S. Taf., 5 Farbtaf., 1 Faltplan.

Auguste Renoir. Ausst. Städtische Galerie 5. 11. – 14. 12. 1958. Vorw. v. H. K. Röthel, Beitr. v. H. Brüne. München o. J. 64 S. m. 26 Abb., 1 Farbtaf., 1 farb. Umschl.-Taf.

Paris

Pierre-Paul Prud'hon 1758 – 1823. Ausst.

Musée Jacquemart-André 15. 10. – 1. 12. 1958. Vorw. v. J. – G. Domergue. Paris 1958. 63 S. m. 9 Abb.

Dessins Florentins de la Collection de Filippo Baldinucci (1625 – 1696). XIX. Ausst. Cabinet des Dessins, Musée du Louvre. Editions des Musées Nationaux 1958. Vorw. v. J. Bouchot-Saupique, Beitr. v. R. Bacou u. J. Bean. 34 S.

Providence, Rhode Island

Edward B. Aldrich, Collector. An Exhibition of Furniture, Ceramics and Glass. Ausst. Museum of Art, Rhode Island School of Design 10. 9. – 12. 10. 1958. o. O. o. J. 5 Bl., 7 Bl. Abb.

Rom

70 Disegni di Francesco Borromini dalle collezioni dell'Albertina di Vienna. Ausst. Gabinetto Nazionale delle Stampe Farnesina 19. 11. 1958 – 6. 1. 1959. Geleitw. v. O. Benesch, Vorw. v. G. de Angelis d'Ossat, Kat.-Bearbtg. v. H. Thelen. o. O. o. J. 28 S., 8 S. Taf.

Rosenheim

Herbst-Ausstellung des Kunstvereins Rosenheim e. V. 1958. Geleitw. v. M. v. Belli, Schriftltg.: E. Rogalski. Rosenheim o. J. 56 S. m. 24 Abb.

Salzburg

I. Biennale christlicher Kunst der Gegenwart Salzburg 1958 in den Oratorien des Domes. Geleitw. v. A. Rohrer, L. Figl, H. Drimmel, J. Klaus. Beitr. v. G. Lercaro, G. Trebbi, J. Seelen, Th. M. Messer, D. O'Sullivan S. J., H. Lossow, W. Schmied, W. Nigg. Graz 1958. 87 S., 34 Bl. Abb.

Giacomo Manzù. Entwürfe zum Salzburger Domtor 1955/58. Bronzen und Handzeichnungen. Ausst. Galerie Welz Som-

mer 1958. Einf. v. F. Fuhrmann. Salzburg 1958. 7 Bl., 44 Taf.

Straßburg

L'Humanisme en Alsace. Ausst. Musée de l'Oeuvre Notre-Dame Juni – Juli 1958, unter d. Patronage der Association Guillaume Budé, Section Alsace. Einf. v. H. Haug. Strasbourg o. J. 46 S. m. 8 Abb.

Straubing

Münchner Malerei des 19. Jahrhunderts. Ausst. der Bayer. Staatsgemäldesammlungen von Meisterwerken der Neuen Pinakothek aus Anlaß des 150. Geburtsjahres von Carl Spitzweg im Großen Rathssaal zu Straubing 10. – 26. 10. 1958. Geleitet v. Dr. Höchtl u. K. Martin, Einf. v. K. Busch. Straubing o. J. 38 S. m. 8 Abb.

WANDERAUSSTELLUNGEN

Religiöse Kunst aus Amerika. Eine Ausstellung des US Informationsdienstes, zusammengestellt vom Institute of Contemporary Art, Boston. o. O. o. J. Vorw. v. Th. M. Messer. 8 Bl.

Edinburgh, London

Masterpieces of Byzantine Art. Ausst. Edinburgh International Festival 1958, August 23 to September 13; London, Victoria & Albert Museum October 1 to November 9, 1958. Sponsored by The Edinburgh Festival Society in Association with the Royal Scottish Museum and the Victoria & Albert Museum. Director: D. T. Rice. Vorw. v. R. Ponsonby. Edinburgh 1958. 93 S., 15 Abb. auf Taf.

Leicester, York, London

Paintings from the Urvater collection. Ausst. Museum and Art Gallery, Leicester 13. 9. – 4. 10. 1958; City of York Art Gallery 11. 10. – 11. 11. 1958; Tate Gallery, London 12. 11. – 14. 12. 1958,

Stuttgart

Meisterwerke aus baden-württembergischem Privatbesitz. Ausst. veranst. v. d. Staatsgalerie Stuttgart u. d. Stuttgarter Galerieverein e. V. 9. 10. 1958 – 10. 1. 1959. Vorw. v. Th. Musper, Kat.-Red. v. J. E. v. Borries. Stuttgart o. J., 102 S., 97 S. Abb.

Ulm

Führer durch das Ulmer Museum. Schriften des Ulmer Museums, Neue Folge Band 1. Ulm 1958. 127 S. m. 62 Abb.

Wuppertal

Moderne Kunst in Wuppertaler Privatbesitz. Ausst. Kunsthalle-Haus der Jugend Wuppertal-Barmen 12. 10. – 9. 11. 1958. Vorw. v. H. Seiler. Wuppertal-Elberfeld o. J. 63 S. m. 31 Abb.

veranst. vom Arts Council. Vorw. v. G. White, Einf. v. E. Langui. London 1958. 8 Bl., 16 Abb. auf Taf.

London u. a.

Trends in contemporary Dutch art. Ausst. Arts Council Gallery, London 20. 9. – 11. 10. 1958; Hatton Art Gallery, Newcastle-on-Tyne 18. 10. – 8. 11. 1958; University Nottingham 15. 11. – 6. 12. 1958; Herbert Temporary Art Gallery, Coventry 13. 12. 1958 – 10. 1. 1959; Art Gallery, Southampton 17. 1. – 7. 2. 1959; Glynn Vivian Art Gallery, Swansea 14. 2. – 7. 3. 1959; City Art Gallery & Museum Wakefield 14. 3. – 4. 4. 1959, veranstaltet v. Arts Council 1958/59. Vorw. v. G. White, Beitr. v. A. M. Hammacher. Amsterdam o. J. 8 Bl., 8 Bl. Abb.

Southampton, Birmingham, London u. a. George Stubbs. Rediscovered anatomical drawings from the Free Public Library Worcester, Massachusetts. Hrsg. vom

Arts Council of Great Britain 1958. Ausstellung Art Gallery, Southampton 13. 9. - 4. 10. 1958 - Art Gallery, Birmingham 11. 10. - 1. 11. 1958 - Arts Council Gal-

lery, London 22. 11. - 13. 12. 1958. Vorw. v. G. White, Einf. v. B. Taylor, Beitr. v. W. R. Le Fanu u. W. C. Osman Hill. o. O. o. J. 32 S. m. 2 Abb., 4 S. Taf.

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. Januar 1959; Arbeiten von Hubert Werden.

BRAUNSCHWEIG Kunstverein Haus Salve Hospes. (Änderung) Bis 11. 1. 1959; Christian Rohlf's Gedächtnis-Ausstellung.

BREMEN Paula Becker Modersohn-Haus. 10. 1.-9. 2. 1959; Ölbilder von Karl Grünwald.

CELLE Bomann-Museum. Bis 11. 1. 1959; Schwedische und Niederdeutsche Weihnacht.

DUSSELDORF Galerie Alex Vömel. 10. 1.-28. 2. 1959; Heinrich Campendonck und sein Kreis.

FRANKFURT a. M. Haus Limpurg. 7.-28. 1. 1959; Gedächtnisausstellung Marianne von Wereffkin.

GEISENKIRCHEN Städt. Kunstsammlung. 18. 1.-15. 2. 1959; Gemälde, Aquarelle u. Zeichnungen von Underhill.

GRAZ Alte Galerie am Joanneum. Bis 11. 1. 1959; Weihnachten in alter Kunst.

HAMBURG Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte. 10. 1.-1. 2. 1959; Abstrakte Malerei.

HAMELN Kunstkreis. Januar 1959; Ars Viva. Deutsche Malerei der Gegenwart.

HANNOVER Kestner-Gesellschaft. Bis 25. 1. 1959; Arbeiten von Alfred Meunier.

KARLSRUHE Galerie Gallwitz. Januar-Februar 1959; Werke von H. A. P. Grieshaber.

KIEL Kunsthalle. 25. 1.-22. 2. 1959; Originalgraphik von Marc Chagall.

KÖLN Rautenstrauch-Joest-Museum. Bis Ende Januar 1959; Australische Rindenmalereien.

Wallraf-Richartz-Museum. 6. 1.-8. 2. 1959; Arbeiten von Armitage, Hayter, Scott (der englische Biennalebeitrag). Ab 20. 12. 1958; Die neuerworbene Sammlung Strecker.

KREFELD Kaiser-Wilhelm-Museum. Studio f. zeitgen. Kunst. Bis 31. 1. 1959; Arbeiten von Walter Icks.

LEVERKUSEN Städt. Museum Schloß Morsbroich. 6. 1.-8. 2. 1959; Plastiken u. Bildhauerzeichnungen von Karl Hartung.

LUBECK Behnhaus. 17. 1.-15. 2. 1959; Finnische Rya-Teppiche.

MANNHEIM Städt. Kunsthalle. Bis 18. 1. 1959; Nouvelle Ecole de Paris. Französische Malerei der Gegenwart.

MÜNCHEN-GLADBACH Städt. Museum. Januar-Februar 1959; Aquarelle von Paul Kühn.

MÜNCHEN Haus der Kunst. Bis 15. 2. 1959; Sammlung Emil Georg Bührle, Zürich.

Stadtmuseum. Bis 31. 1. 1959; „Zinnfiguren spielen Stadtgeschichte“.

Galerie Schöninger. Januar 1959; Aquarelle von Hugo Jorhann.

Galerie Günther Franke. Bis 12. 2. 1959; Arbeiten von Hans Wimmer u. Zeichnungen von Alo Altripp.

OSNABRÜCK Städt. Museum. Bis 15. 1. 1959; Farbige Graphiken u. Eisenplastiken von Volkmar Haase.

ROTTERDAM Museum Boymans. Bis 8. 2. 1959; Gemälde und Graphik von Edvard Munch.

STUTTGART Kunstverein 17. 1.-15. 2. 1959; Werke Stuttgarter Künstler.

Künstlerhaus Sonnenhalde. Januar - März 1959; Neue Kunst und alte Bücher.

Kunsthäuser Bühler. Januar-Februar 1959; Meister des 19. und 20. Jahrhunderts.

Kunsthäuser Fischinger. Januar 1959; Ölbilder u. Aquarelle von Wilhelm Geyer.

Gedok. Januar 1959; Zeichnungen u. Graphik von Lilo Rasch-Nägele.

Kunsthöfle Bad Cannstatt. Januar 1959; Bund Bildender Künstlerinnen. Ölbilder, Aquarelle, Graphik.

Stuttgarter Kunstkabinett. Januar-März 1959; Moderne Kunst.

ULM Museum. 4. 1.-1. 2. 1959; Arbeiten von Eduard Schöttle.

ZWICKAU Städt. Museum. Januar-Februar 1959; Gedächtnisausstellungen Eugen Hoffmann.

Redaktionsausschuß: Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N. Y. - Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Meiserstraße 10. Verlag Hans Carl, G. m. b. H., Nürnberg (Dr. Hans Carl, Verleger, 75%; Dr. Fritz Schmitt, Verlagsbuchhändler, Rückersdorf, 12,5%; Dr. Gerda Carl, Feldafing, 12,5%). - Erscheinungsweise: monatlich. - Abonnementspreis: Viertelj. DM 5,25, Preis der Einzelnummer DM 2,-, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. - Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. - Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abholfach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. - Bankkonto: Deutsche Bank AG., Filiale Nürnberg; Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). - Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstraße 10.